



ESPACIOS CON AURA

MATERIAS DE LA IMAGEN

Comisariada por Silvia Martí, Rut Martín y Rocío Garriga

Índice



4. **Espacios con Aura. Materias de la imagen**

11. Silvia Martí Marí

Rut Martín Hernández

Rocío Garriga

12. **Un glosario vibrante**

25. Manuel Padín Fernández

26. **El poder de los objetos**

29. Tyffany Garzo Camón

30. **Materias de la imagen (materias)**

30. Diego Arribas

34. Pilar del Puerto

36. **Memoria personal y colectiva (cosas)**

36. Silvia Martí Marí

40. José Prieto & Vega Ruíz

42. Bia Silva Dos Santos

44. Carmen Marcos Martínez

48. **Espacios -la ciudad/la casa- (lugares)**

48. María Sánchez

52. Ana Monzó

Espacios con Aura.

Materias de la imagen.

Espacios con Aura. Materias de la imagen muestra los resultados de una invitación a explorar la relación entre los espacios, la materialidad y el aura. La exposición tuvo lugar en la Sala de Exposiciones del edificio de Bellas Artes en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, del 6 al 17 de junio de 2022. La exposición parte del grupo de Investigación Estética y Filosofía de la Imagen de la Universidad de Zaragoza, dirigido por Ana García Varas, dentro de la convocatoria «Proyectos de Generación del Conocimiento» y ha contado con la colaboración del Grado de Bellas Artes y la FCSH de Teruel.

Ha sido co-comisariada por Silvia Martí Marí, Rut Martín y Rocío Garriga, las tres investigadoras del grupo y que imparten docencia en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza, la Complutense de Madrid y la Universitat Politècnica de València, respectivamente.

Los conceptos de espacio, materialidad y aura son aquí considerados en sentido amplio. Aprovechamos la invitación que hace Manuel Padín en su texto “Un glosario vibrante” –que forma parte de esta publicación– quien considera este glosario como un suplemento que “[] Funciona como un vocabulario para la creación y el pensamiento que conjuga lo humano y lo no-humano, sus potencialidades, sus procesos y memorias, sus interferencias y afectos []” (Padín, 2023, p. 13) y por tanto se intercalará alguna de sus interesantes reflexiones para la contextualización de las obras de la exposición.

Desde este marco, espacio, materialidad y aura se entenderán en el sentido de objetos, cosas, lugares, espacios o materias a los que se añaden

elementos emocionales, afectivos, históricos o simbólicos que contienen valores intangibles asociados a ellos. Esa intangibilidad es la que nos permite hablar de aura, esa “*percepción de una distancia efectiva incluso en la máxima proximidad*” según reflexiona Manuel Padín a partir de Walter Benjamin.

Así, el aura es tenida en cuenta en un sentido extenso, tomándola como esa carga afectiva, emocional o simbólica de la que están impregnados los objetos o materias y espacios de los que parten las obras de los artistas de la exposición. En ese sentido, el “*ser afectados*” y afectarnos los presenta con cierta capacidad de “*agencia*”. Surgen así varias cuestiones que han sido un punto de partida para la tesis de esta exposición: ¿cómo se adhieren estos flujos emocionales y simbólicos a los espacios, objetos y materias a través de los procesos artísticos? ¿influye esta cuestión a la hora de compartir, experimentar, participar y habitar dichas prácticas? ¿cómo dialogan estos afectos entre lo individual y lo colectivo? Los procesos de investigación en artes están atravesados por multitud de acciones que determinan su devenir agencial catalizando la capacidad de situarse como testigo en una experiencia en la que se involucran cuerpos y materias. Jan Verwoert (2011) plantea que el arte, la escritura o la amistad son ceremonias que se llevan a cabo en el umbral de la sentencia, en el que las emociones no resueltas pueden ser tácticamente transmitidas a los objetos, las imágenes, los gestos y las palabras para que podamos detenernos en ellos y apropiarnos conjuntamente de los mismos a través de una transferencia testimonial a partir de la cual compartir un reconocimiento y una experiencia del tiempo.

El saber no es una cosa que pasa de un cuerpo a otro, sino que es inseparable de las “formas en las que actúan fuerzas subliminales que operan entre las personas” (Verwoert, 2011, p.14). Así, situarse como testigo, permite llegar a saber desde la experiencia compartida de lo acontecido que, además, posibilita una serie de cambios o transformaciones a partir de las ramificaciones del acontecimiento que se ha presenciado. Entendemos, bajo esta premisa expuesta por Jan Verwoert, que las obras que forman parte de esta exposición parten de un interés por generar espacios de transferencia y son susceptibles de formar parte de un proceso testimonial. La vida cambia cuando se testimonia ya que permite co-crear una realidad junto con otras y otros, disruptiendo lógicas preestablecidas y dando paso a otros posibles imaginarios. Cabe pensar que las materias, espacios y cuerpos se establecen como medios convirtiéndose en una especie de caja de resonancia y su registro (Verwoert, 2011) que determina nuestros intercambios sociales en el contexto de esta exposición. Así, se puede entender cómo tal y como plantea Ricardo Basbaum la obra no ocurre en otro lugar que no sea el cuerpo del otro (Ali-Brouchoud, 2003), en interrelación y modelación mutua con el resto de los elementos con los que interacciona.

El arte es un espacio “singularmente productivo para la interrelación de conocimientos que de otro modo vivirían disociados” (Martínez, 2010), siendo los artistas pioneros a la hora de crear otras formas de conectividad. Partiendo de la aproximación al aura como carga afectiva podemos entrever el interés de profundizar en las estrategias, procesos y formalizaciones que, desde el arte, permiten conectar con esa

“afectividad flotante” (Prada, 2008) que implica una disponibilidad de afectar y ser afectado. Teniendo en cuenta que, según Ahmed (2015), la adherencia de afectos moldea objetos y sujetos, “la manera en que nos impresiona el objeto puede llegar a depender de historias que siguen vivas en tanto ya han dejado sus impresiones” (Texto p.25).

Este fluir afectivo como forma de política cultural al que Ahmed (2015) hace referencia implica una concepción de materia que es capaz de operar como forma de acción facilitando relaciones de acercamiento entre objetos y sujetos y es, precisamente, ese aura o afectividad que carga lo que permite la conectividad involucrando “una postura ante el mundo o una forma de aprehenderlo” (Ahmed, 2015, p.28). Así, las prácticas artísticas propuestas abren regiones sensibles para la movilización de afectos y la adherencia de estos. En este sentido, las obras de esta muestra visibilizan lógicas de pensamiento y procesos de trabajo en relación con esos espacios con aura y la materialidad de la imagen, entendida la imagen como ese lugar donde se da la complicidad entre el cuerpo y la mirada. “Una iconografía de la mirada no trata solamente de que ésta se vea atraída por las imágenes, sino también, de que está representada por estas, como si las imágenes mismas poseyeran una mirada o pudieran responder a la nuestra” (Belting, 2011, p.179).

Así, en ese cruce de imágenes, materias, espacios, cuerpos y afectos encontramos a las y los artistas que participan en la exposición: Diego Arribas, Pilar del Puerto, Silvia Martí Marí, José Prieto & Vega Ruíz, Bía Silva Dos Santos, Carmen Marcos Martínez, María Sánchez y Ana Monzó.

Con respecto a la agrupación de las obras, las hemos organizado en tres bloques diferenciados según las obras trabajaran principalmente con **materias, objetos o lugares (espacios)**. Así, respecto de las **materias**, las obras englobadas son Sunshine 0605 (2021), Sunshine 3005 (2021) y Sunshine 1401 (2022) de Diego Arribas y Llorón (2022) de Pilar del Puerto.

Las obras de Diego Arribas se conforman con minerales extraídos de la mina de Ojos Negros en Sierra Menera, evocando la propia materia (que funciona como huella, como índice) la memoria histórica y el patrimonio industrial de la mina, así como su evolución a través de las distintas épocas históricas hasta el final de su explotación, fundamentalmente consecuencia del cierre de la siderurgia de Sagunto en 1984. A través del procedimiento aurático en que consiste la elaboración artística, Arribas a partir de esta materia indicial, logra la “aparición de una lejanía”.

En el caso de Llorón, de Pilar del Puerto, lo significativo es asimismo el propio material, hecho de pelo largo azul, que recuerda al tejido de los juguetes de peluche. Mediante componentes electrónicos cuando se acaricia este tejido azul se activa la reproducción del sonido del lloro –que imita al sonido del llanto de las muñecas bebé, asociadas habitualmente a las niñas. La pieza Llorón es, sin embargo, una figura geométrica de color azul, que supuestamente está más relacionado con los juguetes y objetos de los niños. De modo que, principalmente a través de la materia utilizada, son asociadas emociones y sentimientos que se establecen con estos objetos no-humanos que nos acompañan desde nuestra infancia, apuntando a una reflexión sobre la construcción del género. Citamos de nuevo a Padín:

[Dejarse afectar y apoderar por el cuerpo no-humano, desposeerse, es decir, otorgar poder al aura, a esa lejanía inefable, supone otorgar poder a un a-fuera, a un poder cósmico ininteligible, a una](#)

[alteridad radical, y permitir que esta se imprima en nosotros, que afecte a nuestros cuerpos sin articularla bajo el lenguaje del ser, la identidad, lo aprehensible. \(Texto, 2023, p.16\)](#)

Respecto del abordaje de los **objetos** y la carga de su memoria, tanto personal como colectiva, las obras de la exposición que se conforman a partir de estas premisas serían: Tía Margarita (NY, 1925–2017) (2022) de Silvia Martí Marí, In memorian (2018) de José Prieto & Vega Ruíz, Caja de memoria (2005) de Bia Silva Dos Santos y Carmen Martínez Novella (2022) de Carmen Marcos Martínez. En este caso se alude pues a la carga afectiva, simbólica, de los objetos de modo que se evoca la memoria personal o la colectiva mediante valores intangibles asociados a ellos.

En el caso de Tía Margarita (NY, 1925–2017) de Silvia Martí Marí, la obra consiste en un busto de Lladró y un pequeño cuadro de encaústica sobre tabla, realizado en 1998, que establecen una cierta conversación desconocida.

El busto (Virgen Niña, pieza de Lladró), es una herencia que tiene una historia emocional relacionada con su propietaria; el cuadro encierra asimismo una peripecia por la cual ha vuelto a su autora veintitrés años después. Ambos se unen en cierto modo por azar, un azar pleno de resonancias, simbolismo y afectos. El cuadro representa una carta de la que no podemos entender su significado. A su vez, a pesar de que intuimos que estos objetos nos están contando alguna historia, no podemos saber de qué se trata, aunque sí percibimos de algún modo la carga que arrastran. Este cierto extrañamiento y misterio se relacionaría con la experiencia aurática: aquello que no alcanzamos a entender, pero que de algún modo nos afecta. En la obra se intuye un rastro de presencias, afectos y significados que no podemos desvelar. Una vez más, siguiendo el glosario vibrante de Padín, ese rastro “[] nos informa del a-fuera, nos advierte de la presencia-ausencia de

una alteridad imprecisa: lo otro dentro de lo uno, lo diferente dentro de lo mismo” (Padín, 2023, p. 23).

In memorian (2018) de José Prieto & Vega Ruíz, consiste en un Pa(i)saje sonoro de 4´39” que sale de aparatos de radio antiguos sostenidos en una estructura de madera. Se trata de testimonios de supervivientes de distintos conflictos (nacionales e internacionales): Guernica, Belchite, Teruel, Sarajevo, conflicto de los misiles (EEUU), etc.

A partir de fragmentos sonoros, se recuperan vivencias personales –aunque de alcance colectivo– que referencian conflictos de guerra, asociados a lugares, espacios, poblaciones y ciudades específicos, que son reconstruidos en la imaginación de quienes escuchan, alcanzando en ocasiones el estatus de símbolos de momentos históricos. Los objetos –radios antiguas en este caso– nos ayudan a situarnos en un periodo pasado, añadiendo un peso emotivo a las vivencias relatadas, que se hacen tangibles, reales, en nuestro imaginar estos hechos.

En Caja de memoria (2005) de Bia Silva Dos Santos, diferentes objetos de la vida cotidiana son dibujados–bordados con hilo de oro sobre tela de algodón e introducidos en recipientes de cristal a modo de peceras... Un reloj, unas llaves, un automóvil, una cama, unas gafas, ropa interior... Se evocan vivencias de la vida cotidiana asociadas a dichos objetos, los cuales parecen cargados de experiencias y afectos que quedan grabados en ellos. La evocación aquí no es directa, a través de los objetos en sí, sino que se realiza a partir de su representación, en los dibujos bordados en oro.

Así, en este caso se da un doble juego de lejanía (aurática) / cercanía (cotidiana): el objeto que evoca la memoria es primero dibujado–representado, y además simbolizado en oro (algo valioso y delicado) y por último es encerrado en

una especie de pecera, que remite a lo doméstico, y también es una caja/recipiente transparente para la contemplación. Las representaciones sin embrago son de objetos cotidianos, cercanos. Según lo expresa la propia artista:

[Esas huellas se materializan en los dibujos, que en un proceso híbrido presentan la feminidad dentro de un lenguaje considerado como artesanal y exclusivamente desarrollado por mujeres en el espacio privado de la casa, donde guardamos nuestros recuerdos. Pero lo que realmente guardamos es toda una intimidad escondida en nuestros deseos, revelándose, a través de piezas que sacan a la superficie toda una memoria llena de emociones guardadas dentro del cuerpo, es decir, a través de nuestros armarios vivos, aquí representados a través de las cajas de memoria. \(comunicación electrónica, 2022\)](#)

Por último, en cuanto a la carga afectiva, simbólica, de los objetos –donde también importa la materia– figura la obra Carmen Martínez Novella (2022) de Carmen Marcos Martínez, compuesta por cinco bolsas de pan bordadas, y panes de cera y de bronce cuprosilicio. La instalación de una estantería en alto con unos panes de cobre, las cinco bolsas de pan bordadas en la pared con panes de cera en su interior y los cinco panecillos de bronce en el taburete, junto con el título, nos remite a la infancia de la autora y a la referencia inequívoca de su madre y la alusión a los cinco hijos–hermanos. Se distingue entre la cera como material blando y de más fácil manejo, frente al bronce como material que necesita de más elaboración y es a su vez más permanente y definitivo. Esta cualidad de los materiales en sí, es tomada como metáfora de la diferencia entre los cuidados necesarios en la crianza y crecimiento, frente a la materialización lograda a base de dichos cuidados.

En palabras de la artista “Nombrar a mi madre es hacerla presente, tal como la siento. Titular una escultura con su nombre es traerla al mundo del

arte, para que vuelva a exponer, aunque sea con una propuesta mía” (comunicación electrónica, 2022). La simbolización y metáforas utilizadas; el pan, como alimento y cuidados a los hijos; y el bordar como artesanía-arte permitido a las mujeres en el ámbito de lo doméstico muestran los dos tributos a la madre: madre nutritiva y madre bordadora-artista, que obtiene –a posteriori– a través de la hija artista, el reconocimiento simbólico de su obra como arte, y de ella como artista.

Por último, respecto a los **lugares (espacios)**, ya sea de la ciudad o de la casa, las obras en la exposición son *Libro España 2020* (2020) de María Sánchez y *Molde I, Molde II, Mirillas, Udol I, Udol II y Corrales y terrazas* (2020); y *Séquia, Desagues y Escaleta* (2021), esculturas de Ana Monzó.

España 2020 (2020) de María Sánchez, es un libro de dibujos, de planos esquemáticos de diferentes ciudades que parten de una acción llevada a cabo en diferentes oficinas de turismo de ciudades de España. Estos planos, “imaginados”, se han obtenido a partir de una acción en las Oficinas de Turismo de cada ciudad. En palabras de la artista:

Esta acción consistió en pedir a la persona que atiende en el punto de información redibujar en un folio en blanco los recorridos y monumentos característicos de la ciudad, lo que no hay que perderse si quiero conocerla tras haber señalado dichos puntos sobre el plano que dan al visitante. Es decir, pedir dos veces la indicación de visita a la ciudad, una sobre el plano, y otra a partir del recuerdo en la hoja en blanco. (comunicación electrónica, 2022).

Por tanto, estos dibujos representan y condensan en cierto modo algo invisible, según la persona que los ha dibujado de memoria. La persona ha recorrido los lugares significativos de la ciudad a nivel histórico, artístico, simbólico o anecdótico, materializando esa amalgama de narraciones,

sensaciones y sentimientos colectivos de los espacios de una ciudad en planos esquemáticos del recorrido por esos lugares. Los dibujos, abstractos, son sin embargo una condensación de tiempos, historias, espacios, emociones, leyendas y afectos intangibles de carácter colectivo. Los espacios o lugares reseñados son elegidos por algún tipo de valor no siempre objetivable. Son espacios y lugares con “aura” (refieren a una lejanía), que es trasladada a los dibujos: remiten a una vivencia, acto histórico, simbólico, etc. de la ciudad visitada.

En cuanto a las esculturas realizadas con diferentes materias como cerámica, jabón de brea, escayola, madera, prolipropileno y barro rojo o blanco de Ana Monzó, *Molde I, Molde II, Mirillas, Udol I, Udol II, Corrales y terrazas* (2020); y *Séquia, Desagues y Escaleta* (2021), tratan de algún modo de captar los espacios interiores/negativos de nuestras casas y espacios: pasillos, esquinas o acequias, a pesar de no ser habitualmente el centro de nuestros recuerdos de los espacios que habitamos, pueden formar parte de nuestros afectos. Estas esculturas hacen tangible y materializan el recuerdo de aquellos fragmentos espaciales encontrados en los espacios que habitamos. Podemos referirnos una vez más al glosario de Padín cuando comenta cómo en la experiencia aurática “[] la realidad se revierte, se suspende, se encanta: “todo parece desfigurarse o transfigurarse: la forma cercana se abisma o se profundiza, la forma plana se abre o se ahueca, el volumen se vacía, el vaciamiento se convierte en obstáculo” (Didi-Huberman, 2006, p. 96)” (Padín, 2023, p.17).

De algún modo recuerdan a las esculturas de Rachel Whiteread, quien realiza vaciados de mobiliario, casas, escaleras, etc. de manera que da volumen o materializa el vacío, se materializan los huecos entre elementos sólidos. Salvo que en las piezas de Ana Monzó no se trata la presencia arquitectónica real de las casas, sino que se trata

de esculturas, a escala de maquetas, que remiten y tratan de hacer tangible esos espacios vacíos a los que no se presta atención, pero sin los cuales el resto no tendría sentido ni utilidad.

Georges Pérec en “Especies de Espacios” podría ser un ejemplo de reflexión sobre los espacios desde una óptica no funcional, no predeterminada, de modo que lo emocional, lo lúdico, lo sensorial... la manera en cómo los espacios son afectados y nos afectan conformaría también parte de nuestros recuerdos de los espacios y lugares. Una reflexión sobre los añadidos intangibles (el aura) de espacios por los que transitamos. De nuevo una lejanía aurática que recuerda asimismo a las consideraciones respecto al vacío-lleño de Lao-Tsé cuando se cuestiona qué da forma a la vasija, si la parte sólida de la misma o el vacío que la rellena. Aunque esta paradoja deja de serlo si nos damos cuenta que el objeto y su entorno se definen mutuamente... El objeto, la materia, la cosa, el humano-no humano serían, como dice Padín sobre su glosario, contemplados como una invitación “[] a la apertura sensorial, a la intensificación de los cuerpos y el entrecruzamiento de las cualidades perceptivas y sensitivas” (Padín, 2023, p.12).

Según Antonio Almagro, Julio Navarro y Antonio Orihuela (Almagro, J. Navarro y A. Orihuela, 2008) el valor que presentan las cosas tiene su origen no solo en la realidad material o física que tienen (su soporte directo) sino en el conjunto de valores (históricos, simbólicos o afectivos) que las personas proyectamos sobre ellas. En síntesis, todas las obras que reúne esta exposición comportan una *carga actual*, y en esta reside su agencia y su potencial: pues todas ellas implican una serie de actualizaciones que derivan en resignificar la materia al *in-corporarle* un sentido que es de orden histórico, simbólico o afectivo. De acuerdo con lo expresado, en *Espacios con aura. Materias de la imagen*, el «aquí y ahora»

benjaminiano funciona como actualización en la obra realizada por cada uno/a de sus artistas, pero también aspira a generar un espacio que promueva su actualización por y para las personas que asistan a su muestra *irrepetible en el lugar mismo en el que ambos se encuentren* (Benjamin, 2008, Obras I, 2, p. 13).

Respecto a los **textos** del presente catálogo, además de esta presentación de la exposición, hemos incluido el texto “Un glosario vibrante” de Manuel Padín Fernández (Madrid, 1998), citado ya varias veces, en el que se ofrece una panorámica general de temáticas y conceptos relacionados con problemáticas que se abordan en la exposición, que nos sirve de marco en el que interpretar las obras y planteamientos, enriqueciéndolos con un sucinto estado de la cuestión. El propio Padín afirma que este glosario “recoge un vocabulario conceptual más en sintonía con una agencia material distributiva, casi mágica e inaprehensible, muy en diálogo con el sentir y sentido de la exposición **Espacios con aura. Materias de la imagen** (2023, p.13). Asimismo, hemos querido que participara con el texto “El poder de los objetos” Tiffany Garzo Camón, quien terminó recientemente los estudios de Bellas artes, en el que aporta las reflexiones de una artista en formación sobre el poder de los objetos, así como sobre la elaboración artística que trabaja a partir de ellos, a la que otorga una capacidad terapéutica.

Nuestra relación con el mundo se juega en la capacidad que tengamos de ser afectados por este, pero también en la capacidad que tengamos de afectarlo. La materialidad no es más que un cuerpo, y los cuerpos despliegan todo su potencial cuando se afectan. Citamos en este sentido a Deleuze, extrayendo sus palabras de la sección que dedicó a Spinoza en el libro *Diálogos*: “los cuerpos no se definen por su género o por su especie, por sus órganos o sus funciones, sino por

lo que pueden, por los afectos de que son capaces, tanto en pasión como en acción” (Deleuze, 1980, p. 70).

No queremos dejar pasar la oportunidad de agradecer a todas/os las y los participantes en la exposición, a los autores de los textos, a las propias comisarias, y también a la Coordinación del Grado de Bellas Artes y al Decanato de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, por las facilidades a la hora de utilizar la Sala de Exposiciones. Agradecer también al resto de miembros del grupo de Investigación Estética y Filosofía de la Imagen de la Universidad de Zaragoza, y a su directora Ana García Varas, así como a todas y todos los que han hecho posible esta exposición y este catálogo.

Silvia Martí Marí, Rut Martín Hernández, Rocío Garriga.

Referencias bibliográficas:

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género.

Ali-Brouchoud, F. (2003, 14 de octubre). *¡Viva la intermedia!*. https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/entrevista_pagina_12.pdf

Almagro, J. Navarro y A. Orihuela (2008). Metodología en la Conservación del Patrimonio. En: Cesáreo Saiz Jiménez y Miguel Ángel Rogerio Candelera (ed.) *La Investigación sobre Patrimonio Cultural*. 9ª Reunión de la Red Temática del CSIC de Patrimonio Histórico y Cultural. Sevilla.

Belting, H. (2011). *Cruce de miradas con las imágenes*. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo. En García Varas, A. *Filosofía de la imagen* (pp. 179-210). Ediciones Universidad de Salamanca.

Benjamin, W. (2008). *La obra de arte en la época*

de su reproductibilidad técnica (primera redacción). Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Obras I, 2, pp. 9-47. Abada.

Deleuze, G. (1980). *El cuerpo según Spinoza*. En G. Deleuze y P. Claire. *Diálogos* (pp.69-72). Pre-textos.

Martínez, C. (2010)). *Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?* Index, 0, 10-13

Martín Prada, J. (2008). *Economías Afectivas*. <http://mapadehomemade.blogspot.com/2008/08/economias-afectivas.html>

Padín, M. (2023). Un glosario vibrante. *Espacios con Aura. Materias de la imagen* (pp. XXX). LaImprentaCG, Valencia.

Verwower, J. (2011). Saber es sentir, también, tanto si queremos como si no. Sobre el hecho de presenciar lo que se siente y la economía de la transferencia. En VVAA. *En torno a la investigación artística. Penar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. ContraTextos. MACBA y Universitat Autònoma de Barcelona.

Silvia Martí Marí

Artista y profesora de Bellas Artes. Su obra artística y sus producciones teóricas y curatoriales exploran relaciones entre lo público y lo privado, entrelazando lo personal y lo político, abarcando, entre otras, cuestiones de arte público, de género o de movilidad. Sus producciones se vehiculan a través de imágenes fotográficas y audiovisuales, esculturas, dibujos o instalaciones. Ha participado en diferentes grupos y proyectos de investigación concernientes a estas temáticas. Ha recibido becas y efectuado estancias internacionales en múltiples instituciones artísticas y académicas como el ICP (Nueva York), Central Saint Martin's College of Art (Londres)

o Vermont Studio Center (Johnson, Vermont, USA). Licenciada en Psicología (U.V., València, 1988) y Bellas Artes (UPV, Valencia, 1995), Máster MA Sculpture (Southampton University, 1999) y Doctora en BB.AA. (UPV, Valencia, 2004). Ha participado en múltiples exposiciones individuales y colectivas, nacionales e internacionales. Ha comisariado exposiciones en diversos centros como el CGAC (Santiago de Compostela), la Sala Parpalló (Diputación de Valencia) o el espacio AV (Consejería de Murcia).

Rut Martín Hernández

Investigadora y artista. Profesora Titular del Departamento de Pintura y Conservación-Restauración de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Su actividad investigadora se centra en el estudio de las prácticas artísticas contemporáneas, la imagen y su relación con las formas de conocimiento. De esta línea general parten las siguientes sublíneas de investigación interrelacionadas entre sí: prácticas artísticas y su relación con el cuerpo, prácticas artísticas y procesos sociales, arte contemporáneo, imagen y procesos afectivos y prácticas pictóricas e imagen. Actualmente codirige el grupo de investigación Prácticas artísticas y formas de conocimiento contemporáneas (UCM-9700588), y es miembro colaborador del grupo Estética y Filosofía de la Imagen (UZ-H67). Ha formado parte del equipo de investigación de los proyectos Imágenes, acción y poder. Agencia icónica y prácticas de la imagen contemporánea (FFI2017-84944-P), dirigido por Ana García Varas; e Interacciones del arte en la tecnosfera. La irrupción de la experiencia (creación de soportes e instrumentos para una reflexión crítica, pública y transversal) (HAR2017-86608-P), dirigido por Josu Larrañaga y Jaime Munarriz. Los resultados de estas investigaciones han sido publicados en revistas académicas entre las que destacan: Sistema, Themata, Eikasia, Accesos, Arte e Investigación (Argentina), Atenea (Chile), AIIE (México) y Arte, Individuo y Sociedad; y en editoriales como Routledge (Francis&Taylos Group), Brumaria, Plaza y Valdés, UCM y Octaedro, entre otras. Esta labor investigadora conecta con una práctica artística que ha sido expuesta en galerías y espacios de producción cultural tales como: Galería Carmen de la Guerra, Aache (Alemania), DA2, Pabellón de Cristal de la Casa de Campo, Sala Miró (P. Congresos Madrid), P. Congresos (Sevilla), P. de Congresos y Exposiciones (Castilla y León), entre otros.

Rocío Garriga

Artista doctorada en Bellas Artes y graduada en Filosofía. El estudio, el análisis y la puesta en práctica del silencio como recurso formal y elemento discursivo constituyen el eje de su creación plástica y de sus investigaciones estéticas, ambas reconocidas mediante diversos premios y becas de carácter nacional e internacional. Profesora Titular en el Departamento de Escultura de la Universitat Politècnica de València y miembro de los Grupos de Investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia y Estética y Filosofía de la Imagen, ha realizado varias residencias de creación e investigación en España, Reino Unido, Estados Unidos y Francia, y ha sido invitada para llevar a cabo conferencias, seminarios y workshops en numerosas universidades, museos y festivales. En el año 2016 representó a España en la Bienal European Glass Context (Dinamarca) con la pieza Un año en minutos de silencio, y a partir del año 2017 ha coordinado y comisariado exposiciones y estancias artísticas en colaboración con instituciones pertenecientes a España, Rumanía, Albania y Ucrania. Su obra, que se ha mostrado en lugares tales como el IVAM (Valencia), MUA (Alicante), LABoral (Gijón), MACUF (A Coruña), también se ha expuesto en instituciones y museos de Canadá, Italia, Polonia, Francia, Finlandia.

Un glosario vibrante

Un glosario vibrante para un pensamiento vibrante, para un relato vibrante, para una mirada vibrante. Más aún: un glosario vibrante para un sentimiento vibrante, para unos cuerpos vibrantes, para una materia vibrante. Pero también —quizás sobre todo—: un glosario vibrante para un hacer vibrante, para una exposición vibrante.

Más concretamente, este glosario vibrante consiste en un suplemento. Pone en movimiento un léxico contaminado para un onto-relato disidente con un lugar de aplicación: la exposición *Espacios con aura. Materias de la imagen*. Funciona como un vocabulario para la creación y el pensamiento que conjuga lo humano y lo no-humano, sus potencialidades, sus procesos y memorias, sus interferencias y afectos; como una invitación a la apertura sensorial, a la intensificación de los cuerpos y el entrecruzamiento de las cualidades perceptivas y sensitivas; como un estallido estético para un nuevo reparto de lo sensible; como una caja de herramientas, un posicionamiento ante el mundo, como un zumbido, una brecha.

Como siempre que hablamos en nombre de *otro*, el problema reside en el lugar de enunciación. En este caso, la pregunta es evidente: ¿cómo hablar de la materialidad vibrante rehuendo,

en la medida de lo posible, una voz, pensar y sentir humanos? Hace falta para ello encontrar una pericia para esta forma contracultural de percepción, o lo que es lo mismo, un quiebre en la voz que nos fuerce a ceder la palabra: a dejar de hablar desde el ser, desde el yo, desde el sujeto humano, para diseminar en cambio un caudal de posibilidades imaginativas de narración.

Ante la constante lucha por mantenernos fieles a la paradoja de un yo que es su propio afuera —es decir, que es materia vibrante—, en el libro *Materia vibrante*. Una ecología política de las cosas, Jane Bennett cede el protagonismo a las cosas, a los cuerpos, y a cómo estos le afectan de múltiples formas, dado que asume de manera radical que “la capacidad para detectar la presencia del afecto impersonal requiere que uno esté atrapado en él” (Bennett, 2022, p. 21). A partir de esta premisa, el ensayo fluye conducido de la mano de una pluralidad de cuerpos: los de la basura de Baltimore (un guante de plástico, una rata muerta, un felpudo, una tapa de botella, una vara), las cadenas de Prometeo, las lombrices de Darwin, los no-exactamente-cuerpos de la electricidad, la comida ingerida, las células madre, etc. A través de esta táctica narrativa, Bennett se abre afectivamente, se deja contaminar y se

atrapa rizomáticamente en el texto, en las cosas; enlazándose como una voz más, como un actante más, y enunciando de forma vibrátil y polifónica desde ahí. Y, al tiempo, deja que las cosas se expresen en tanto que cosas (no como objetos), prestando atención a las múltiples afecciones de la materia antes que a la proyección del sujeto humano sobre esta (cuestión inevitable en cierto grado y, por supuesto, siempre problemática, pues nada podemos decir del mundo sin contaminarlo, sin imprimir una huella en él, sin construirlo, en cierta parte; aunque, de la misma forma, nada podemos decir del mundo sin que este nos contamine, cuestión más olvidada esta última). Configura así, desposeída en gran medida de su voz, también de su cuerpo, un relato brillante en el que el ser humano y la cosidad se solapan, se deslizan el uno hacia el otro, el otro hacia el uno.

Recogiendo la invitación de Bennett en su libro a “desarrollar un vocabulario y una sintaxis para un

mejor discernimiento de los poderes activos que emanan de los no-sujetos” (Bennett, 2022, p. 12), he elaborado un *glosario vibrante*¹ que recoge un vocabulario conceptual más en sintonía con una agencia material distributiva, casi mágica e inaprehensible, muy en diálogo con el sentir y sentido de la exposición *Espacios con aura. Materias de la imagen*, directamente pensado para entrar en contacto con sus obras y discursos, donde la efectividad de las cosas no-humanas o no-del-todo-humanas brotan y demuestran su potencia.

En el caso de este *glosario vibrante*, su vibración se manifiesta tanto en su metodología, como en su contenido y objetivos. Primeramente, su vibración es genuina en la medida en que todos estos conceptos y términos se tejen en red, es decir, se enlazan e interconectan sin categorización alguna o jerarquización de ningún tipo. Estos saltan y se afectan los unos a los otros, aspiran a tocarse, a contaminarse, interferirse, a brotar y rebrotar, a

¹ Haciendo justicia a la naturaleza del término ‘glosario’, que viene a significar según la RAE “Catálogo de palabras de una misma disciplina, de un mismo campo de estudio, de una misma obra, etc., definidas o comentadas” o en su segunda acepción: “Conjunto de glosas o comentarios, normalmente sobre textos de un mismo autor”, este glosario vibrante orbita esencialmente en torno al maravilloso libro de Jane Bennett *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Sin embargo, también participa el glosario de la acepción de este término vinculada a la música: “Variación que diestramente ejecuta el músico sobre unas mismas notas, pero sin sujetarse rigurosamente a ellas”. Con lo que no existe la voluntad expresa de ser fiel y riguroso a las ideas de Bennett, como tampoco de descansar únicamente en su pensamiento, en su voz, sino de huir constantemente a otras consideraciones que puedan ensanchar, enriquecer e invertebrar el glosario.

saltar de página (así lo hará, si lo quiere, el lector comprometido con el juego, con el relato, con el glosario). También es vibrante este glosario puesto que resuenan muchas voces, las de muchas teóricas y pensadoras, quedando quizás la mía camuflada entre ellas. No pretendo por tanto atribuirme ningún mérito en la composición de este glosario más allá del de (des)ordenar una serie de conceptos, ideas, palabras y pensamientos con la ilusión de que estos apunten hacia nuevos puntos de fuga, de creación y pensamiento. Sobre todo, con la voluntad de que puedan ser útiles a la hora de mirar, sentir y entablar conversación con las obras de la exposición *Espacios con aura. Materias de la imagen*, esto es, con la esperanza de poner en vibración la muestra, así como de abrir grietas, fugas, éxodos y nuevos laberintos para la creación y el pensamiento.

Actante². Actante, detonante, participante, causante, cómplice. Actante entendido como “cualquier entidad que modifica a otra entidad en una prueba”, como “algo cuya competencia es deducida de su rendimiento y no atribuida con anterioridad a la acción” (Latour, 2001, pp. 361–367). Actante como término estratégico y efectivo —acuñado por Bruno Latour— a la hora de abrir espacio entre la idea de acción y la de intencionalidad humana.

Un actante es una fuente de acción que puede ser o bien humana o bien no-humana (o una combinación de ambas, no un objeto ni un sujeto, sino un interviniente): “es aquello que posee eficacia, que es capaz de hacer cosas, que tiene la suficiente coherencia como para introducir una diferencia, producir efectos, alterar el curso de los acontecimientos” (Bennett, 2022, p. 11). No deja de fascinarme esta definición propuesta por Bennett para la noción de ‘actante’, en la que

el peso ontológico recae en tener “la suficiente coherencia como para introducir una diferencia” —un gesto bello, sutil, deconstructivo—. Pienso si acaso, en algún sentido, la creatividad (y también, por supuesto, el trabajo artístico), no se refiere a lo mismo, a ese compromiso que entablamos con la diferencia: *hacer con lo que hay, lo que no hay*.

Afecto. A la estela de la noción spinozista de ‘afecto’, se debe partir de la premisa de que todos los cuerpos (orgánicos e inorgánicos, naturales o culturales) son afectivos, en tanto en cuanto tienen capacidad de acción y reacción. Más aún, quizás incluso se puede afirmar que *se conoce un cuerpo por sus afectos*. Leamos a Deleuze y Guattari: “Nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otros cuerpos, ya sea para destruirlo o ser destruido por él, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 261).

Imaginar una noción distributiva de la agencia (la capacidad de acción escindida en muchos actantes), nos permite adentrarnos en la idea de ‘afecto impersonal’ que esboza Janne Bennet, según la cual los afectos crean un campo de fuerzas que tienden a no coagular en subjetividad. En el caso de Bennet, existe una renuncia expresa a equiparar lo que denomina como ‘afecto impersonal’ o ‘vivacidad material’ con una suerte de suplemento espiritual o ‘fuerza vital’, a la manera de los vitalistas críticos de mediados de siglo XX. Por el contrario, la noción de ‘afecto impersonal’ iguala afecto a materialidad. De forma más concreta, se trata de una vitalidad intrínseca a la materialidad. Todo

ello nos adentra en una idea de la materialidad que se despega de la imagen de sustancia pasiva, mecanicista o infundida por la divinidad. Lejos de esta perspectiva trascendentalista de la materia, su vibración se percibe en flujo y devenir; se impregna y contamina de cuerpo a cuerpo.

Agencia. Agencia como acción desposeída, deshumanizada, vibrante. Agencia como agenciamiento, como ensamblamiento de los actantes, de las cosas que se hacen cuerpo vibrátil. Una reformulación de la noción de agencia debe reconsiderar las explicaciones neokantianas de la agencia que enfatizaban la intencionalidad, otorgando por el contrario relevancia a la pluralidad de actantes que intervienen en cada acción. Esto es: un reemplazamiento del agente discreto y su ‘individualismo residual’, por un ‘espectro de capacidades agenciales’ alojadas en distintos cuerpos. Esta nueva perspectiva aboga necesariamente por la apertura a la afección, el devenir y el *a-fuera*³ y moviliza un desalojo de la agencia de su anclaje exclusivo en el sujeto individual-racional para expandir así sus fronteras —más allá de los cuerpos humanos y los ámbitos intersubjetivos— en dirección a nuevas materialidades vitales, a ensamblajes humanos/no-humanos, lo que nos permite otorgar a las cosas roles que no sean los de portadoras de la necesidad. Su eficacia depende siempre de la colaboración, de la cooperación, de la interferencia interactiva entre muchas fuerzas o cuerpos.

Agencia como espectro de capacidades agenciales encarnadas en ensamblajes humanos/no-humanos, como *continuum* de vibraciones a lo largo de la materialidad interconectada, sin distinción ni jerarquía ni centro. Agencia como ‘agencia pequeña’, ‘confederada’, ‘distributiva’, ensamblada e inaprehensible; carente de un único emplazamiento, *un* causante, *una* intención

directa, *una* trayectoria unívoca regida por *una* mente rectora. Todo lo contrario: “distribuida de un lado a otro de un enjambre de diversas y abigarradas materialidades vibrantes” (Bennett, 2022, p. 2014). Nos recordaba Noortje Marres que “a menudo es difícil aprehender cuáles son las fuentes de agencia que un determinado evento suceda” y que este “carácter inaprehensible puede que sea un aspecto esencial de la agencia” (Marres, 2005, p. 216). En un sentido estricto, quizás podamos pensar su esencia como una falta de esencia, una esencia fatal, escurridiza y entretejida, entrelazada, compartida, dividida, diluida. No se puede atrapar la agencia de las cosas, y es que “la agencia de los ensamblajes no es el tipo de agencia fuerte, autónoma a la que aspiraban San Agustín y Kant [...]; esto se debe a que la relación entre las tendencias y los resultados, o entre las trayectorias y los efectos, es representada como algo más poroso, precario y, por lo tanto, indirecto” (Bennett, 2022, p. 93).

Concretamente, la agencia no-humana se funda como la condición de posibilidad de la agencia humana. Esto ya lo esbozaba Bernard Stiegler cuando exponía que fue verdaderamente el *afuera* el que dotó al humano de un *adentro*. El uso de herramientas le permitió construir una interioridad cuando la materialidad de la herramienta actuaba como un marcador externo de una necesidad pasada: un “archivo” de su función. Así, la materia vibrante, en sus diferentes usos, formas y modos, comenzó a revelar al humano aquello que proyectaba, abriendo *el primer hueco de reflexión*. No cabe duda —nos dice Bennet— que “la humanidad y la no-humanidad siempre han ejecutado entre sí un intrincado baile. Nunca hubo un tiempo en el que la agencia humana no fuera otra cosa que una red interconectada de humanidad y no humanidad” (Bennett, 2022, p. 85). Es en ese baile que emerge la agencia, que brota, como una fuerza o potencia

² “Actante” y “operador” son palabras sustitutas para designar lo que en un vocabulario más centrado en el sujeto se denomina agentes. Esta terminología pone de manifiesto que la capacidad de agencia se concibe como algo diferencialmente distribuido en una gama más amplia de tipos ontológicos: un espectro de capacidades agenciales.

³ Término acuñado por Jane Bennett para un vocabulario del materialismo vital.

propiciada por el ensamblaje, por la vitalidad de la materia vibrante.

Archivo. Conjunto de ítems organizados y connotados por un principio de consignación. Estos se resisten al olvido, a su expurgo. Luchan contra una inherente pulsión de muerte, en favor de una tarea mesiánica y totalizadora: una pulsión de vida que pretende incesantemente ampliar sus fronteras, siendo en cambio este ejercicio imposible e indeseable.

Aura. “Pero, ¿qué es el aura?”, se preguntaba Walter Benjamin, a lo que se respondía inmediatamente: “El entretenerse siempre extraño del espacio y el tiempo; la aparición irreplicable de una lejanía, por más cerca que ésta pueda hallarse” (Benjamin, 2010, p. 394). Benjamin entendía el aura como la *percepción de una distancia efectiva* incluso en la máxima proximidad, algo así como la sensación de hallarse frente a un misterio inaprehensible: una alteridad que se esconde en alguna parte, que se camufla en la superficie y que nos atrapa, nos encanta.

En un texto sobre el aura benjaminiana, Georges Didi-Huberman esboza la idea de aura como “un *espaciamento obrado* [...] como un sutil tejido o bien como un acontecimiento único, extraño (*sonderbar*), que nos atrapa, nos asiera en su malla” (Didi-Huberman, 2006, p. 93). Para este *glosario vibrante*, resulta de gran interés retomar esa idea de ‘atrapamiento’ propiciada por el aura, pues quizás sea la disposición estética propia de una recepción aurática aquella que fomenta la proximidad con la materialidad vibrante (una sensibilidad que tenga en cuenta la *fuerza de las cosas*), en la medida en que, como expone Bennett, “la capacidad para detectar la presencia del afecto impersonal requiere que uno esté atrapado en él” (Bennett, 2022, p. 21). Por contraposición a la noción de huella, que expresaría la promesa de la

restitución de lo que no está del todo presente y que Benjamin define como “la aparición de una proximidad, no importa cuán lejos pueda estar lo que la ha dejado”, el aura integraría una fuerza inversa, y consistiría en esa “aparición de una lejanía, por más cerca que ahora pueda estar lo que la convoca nuevamente”. A lo que sumaba Benjamin la siguiente aclaración: “En la huella nos apoderamos de la cosa, el aura se apodera de nosotros” (Benjamin, 2013, p. M 16 a, 4).

Dejarse afectar y apoderar por el cuerpo no-humano, desposeerse, es decir, otorgar poder al aura, a esa lejanía inefable, supone otorgar poder a un *a-fuera*, a un poder cósmico ininteligible, a una alteridad radical, y permitir que esta se imprima en nosotros, que afecte a nuestros cuerpos sin articularla bajo el lenguaje del ser, la identidad, lo aprehensible. El objeto aurático se manifiesta entonces como “una obra de la ausencia que va y viene” (Didi-Huberman, 2006, p. 94), como un cuerpo que se niega a ser estable, a ser establecido, como un ente que vibra y desborda continuamente su objetualidad, que va más allá de sí y *se distancia*. Esta distancia se trataría, según Didi-Huberman, de una “distancia nunca franqueada del todo”, una “distancia que nos mira y nos toca” (Didi-Huberman, 2006, p. 95), y que sería capaz de activar lo que denomina como “memoria involuntaria”: una sensibilidad propulsada por el atrapamiento y la afección, una memoria sin relato, una memoria vibrante de lo que no se conoce.

En la experiencia aurática, “el mirado, o el que se cree mirado, alza de inmediato la mirada”. De esta forma, nos dice Benjamin, “experimentar el aura de una aparición significa investirla con la capacidad de ese alzar la mirada” (Benjamin, 2008, p. 253). Escapando del privilegio de la mirada y el clásico ocularcentrismo, podemos esbozar el aura de las cosas como una condición de posibilidad para una apertura afectiva

simpatética, un contagio mutuo de los cuerpos y una agencia distributiva de la materia. Esta refundación del aura entiende además el diálogo silencioso de las cosas. La aparición del aura enfatiza la sospecha de que una afección plural, impersonal y no-humana se está dando más allá de lo humano —del humano—, fuera de su control, de su poder, más allá de su mundanidad (re)conocida. Lo que supone admitir la debilidad consustancial al humano, su fragilidad y, al tiempo, incrementar la potencialidad fantástica de las cosas.

Existe, así pues, una fuerte vinculación de la experiencia aurática con el extrañamiento y el misterio, con aquello que nos sobrepasa, que no alcanzamos a entender: una otredad casi sublime. Didi-Huberman explicaba en relación a esta experiencia que “el objeto aparece como indicio de una pérdida al presentarse, al acercarse, aparece como el momento sentido como único y completamente extraño de un soberano alejamiento, de una soberana extrañeza o extrañidad” (Didi-Huberman, 2006, p. 94). En la experiencia aurática, la realidad se revierte, se suspende, se encanta: “todo parece desfigurarse o transfigurarse: la forma cercana se abisma o se profundiza, la forma plana se abre o se ahueca, el volumen se vacía, el vaciamiento se convierte en obstáculo” (Didi-Huberman, 2006, p. 96).

Una cosa queda clara: ‘aura’ y ‘atrapamiento’ van de la mano, pero también ‘aura’ y ‘lejanía’. Lo que nos lleva a pensar que la noción de aura se funda sobre esa misma aporía distancial, sobre la paradójica sensación de pérdida, de extrañamiento y misterio. Recordamos finalmente las palabras de Benjamin: “Las cosas de cristal no tienen ‘aura’. El cristal es el enemigo del misterio, y lo es también de la propiedad” (Benjamin, 2010, p. 220).

Azar. El azar como algo seguro, que va a suceder en la materia, en los cuerpos, en las relaciones entre las cosas. Imagínese, pues, como *seguro azar*.

Causalidad. Frente a la casualidad eficiente que escinde ‘causa externa’ y ‘efecto derivado’, la causalidad emergente que aquí se esboza. Esta embrolla causa y efecto, (con)funde y arremolina. Se articula a través de circuitos en los cuales efecto y causa alternan sus posiciones y se rebasan recíprocamente. Es fractal antes que lineal, circular antes que recta, no vectorial, no inteligible: recíproca, simbiótica, vibrante. Los actantes se interpelan, se afectan los unos a los otros; habrá que agudizar la vista, el oído, el olfato.

No hay quizás ejemplo más claro de esta dislocada causalidad que la de la relación que mantienen la avispa y la orquídea —tal y como exponen Deleuze y Guattari en su “Introducción” a *Rizoma*—. La última adopta la forma de la primera, mientras que la primera poliniza la segunda y perpetua su existencia. Una dentro de la otra, siendo la otra, como la otra. Así, mientras que la avispa se siente atraída por la orquídea, se deja atrapar por su movimiento —participando como pieza clave en su proceso de reproducción— y pone en práctica un “devenir orquídea”, la orquídea, por su parte, se deja contagiar por la avispa, por sus colores y formas al hacer un calco de esta —construirse a su imagen y semejanza—, permaneciendo así en un constante “devenir avispa”. Es un ejercicio perpetuo de desjerarquización y desterritorialización el que constituye este poderoso rizoma. No hay causa y consecuencia, sino un ensamblaje de actantes que diseminan la vitalidad de la materia. La proyección de una dirección unívoca de quien causa y quien recibe en sí —para sí— la causa, solo nos sirve para calmar el intelecto, pero no para adentrarnos en una noción distributiva de la agencia que atiende

a otras formaciones vibrantes de la materia: cristalizaciones, constelaciones, ensamblajes, mosaicos, etc.

Cosa. Frente al ‘objeto’, que asegura la intelección (la capacidad de ser analizado y razonado por un sujeto), que da cuenta de la actividad humana, la ‘cosa’ manifiesta una brecha insalvable entre los cuerpos, se mantiene vibrante, confirmando su independencia, su imposibilidad de ser aprehendida, de ser relegada al *museo de lo humano*. Recordamos ese concepto de ‘lo Salvaje’ planteado por David Thoreau, quien hacía referencia a una misteriosa presencia o una fuerza no-exactamente humana: una dimensión de la materia irreductiblemente extraña, un *a-fuera*. En esta misma dirección, Bennett aventura la noción de ‘objeto’ a partir de su dimensión modal, mientras que la idea de ‘cosa’ se ligaría más estrechamente a una condición temporal: ese aterrador momento de independencia del mundo con respecto de la subjetividad humana⁴. Sobre esta misma cuestión, W. J. T. Mitchell señalaba que “los objetos son el modo en que las cosas se aparecen ante un sujeto —es decir, con un nombre, una identidad”, mientras que “las cosas, por otra parte, [...] señalan el momento en que el objeto se convierte en el Otro, [...] en el que el ídolo mudo habla [...] una “metafísica del objeto” o, más exactamente, una metafísica de esa profundidad nunca objetivable desde la que el objeto llega hasta nuestro superficial conocimiento” (Mitchell, 2017, pp. 200-201). Con todo ello, existirá siempre entonces una brecha inextirpable: lo máximo que podemos asegurar es que la cosa se resiste a ser capturada

por el concepto que la convierte en objeto, en parte del mundo humano.

Para referirse a este poder cósmico, Bennett, por su parte, formula el término *poder-cosa*⁵, que podemos entender como la potencia que tiene los artículos ordinarios de fabricación humana “para exceder su estatus de objetos y para manifestar rasgos de independencia o de vitalidad, conformando así el afuera de nuestra propia experiencia” (Bennett, 2022, p. 23) o también como “la curiosa habilidad de las cosas inanimadas para animar, para actuar, para producir efectos dramáticos y sutiles” (Bennett, 2022, p. 41). El ‘poder-cosa’ hace referencia, por un lado, a la capacidad de los objetos encontrados de convertirse en cosas vibrantes y, por otro, a su irreductible independencia más allá de la huella que impriman en nosotros. Instaure así una nueva manera de habitar el mundo y experimentarlo: “una alternativa al objeto como un modo de experimentar el mundo no-humano” (Bennett, 2022, p. 23).

Cuerpo. Del cuerpo siempre presuponemos su debilidad, su posible extinción o disminución de potencia. En cambio, como plantea Braidotti, este asume siempre la aspiración perpetua de *seguir siendo*, la autoconservación a través del conato: “el impulso ontológico del devenir [...] la actualización de la esencia de uno” (Braidotti, 2020, p. 10). Este proceso no es armonioso sino conflictivo —nos dice Braidotti—: “las negociaciones tienen que ocurrir como escalones hacia flujos sostenibles del devenir” (Braidotti, 2020, p. 10). ¿Flujos sostenibles del devenir? Quizás el cuerpo, los cuerpos —el cuerpo de

cuerpos, de conatos, de negociaciones constantes, flujos, luchas, desbordamientos y afueras—, tratan de aunar aporéticamente lo imposible: la mismidad y la diferencia, la identidad y el devenir. Es en este mismo sentido que Bennett apunta que “la interacción del yo corporal con su entorno puede aumentar o disminuir el *conatus o potentia* de ese cuerpo” (Bennett, 2020, p. 94). Sin embargo, en el momento en el que hablamos de un “yo corporal”, no hay vuelta atrás: estamos encerrados en la ficción del cuerpo sin *a-fuera*.

Contrariamente a esta clausura de la materia corporal de uno, la materialidad vital fuerza a un extrañamiento con nuestra propia carne: nos recuerda a los humanos el carácter sumamente radical de la afinidad entre lo humano y lo no-humano. Dice Bennett: “Mi “propio” cuerpo es material, y sin embargo esta materialidad no es completa o exclusivamente humana. Mi carne está habitada y constituida por diferentes enjambres de extranjeros” (Bennett, 2020, p. 242). El cuerpo, *nuestro* cuerpo, ha dejado de ser *nuestro* para ser ensamblaje, para percibirse perpetuamente como un extraño, contaminado por una alteridad, una vibración ineludible que nos conecta con la materialidad no-humana.

Seguramente, la decisión más poética, radicalmente simpática y ecológica, sea la de renunciar a “la inútil pretensión de desenredar lo humano de lo no-humano” (Bennett, 2020, p. 247). Y es que, en la medida en que un cuerpo humano afectivo y parlante no es esencialmente distinto de los no-humanos afectivos y expresivos con los cuales coexiste y compite —a los cuales aloja y produce, de los cuales sirve, consume y disfruta—, todas las fuerzas y los flujos (las materialidades) son o pueden volverse activos, afectivos y expresivos. Por ello mismo, todo cuerpo deberá desarrollar una sensibilidad ecológica hacia ese afuera-que-también-es-adentro. Y es que, finalmente, cada cuerpo busca ampliar su territorio mediante sus

devenires, a través de encuentros con aquello que le conviene. El encuentro con una persona, con un libro, moviliza un devenir esa persona, ese libro, cuando uno se deja afectar, invadir y asediar por ellos, permitiendo así que su territorio se amplíe. Pensar los cuerpos desde el amor y el afecto es atender a su devenir, a la composición de un cuerpo con otro, a su contagio, a su roce.

Devenir. El devenir rivaliza con el ser. El devenir es el estado de las cosas —aun cuando nuestra mirada proyecta en la materia el lenguaje de los objetos, sujetos e identidades—. Mejor dicho: el devenir es las cosas. No los objetos, no: las cosas.

Nada es estable. Lo estable se establece, dijo alguien en alguna parte. Una invitación teórica, práctica, vital: cambiar la lógica del ser por la del devenir, otorgar valor, espacio y tiempo al devenir y enfatizar aquello que constantemente deviene —‘viene de’ y ‘va hacia’—. Para salir de esa lógica del ser, una propuesta: dejar de pensar la mimesis de las cosas con respecto de los objetos (re)conocidos, para imbuirse en su contagio, el nuestro con el entorno, con las cosas (dejarse contagiar). En la imitación no hay cambio ni movimiento, hay objetos y sujetos, hay niños y hay adultos. En el contagio hay fusión y la posibilidad de que surja algo nuevo.

Sin embargo, tendemos a distorsionar el devenir y convertirlo en un movimiento de imitación, como si lo singular, mi cuerpo, que se hace adulto, fuese hacia ese cuerpo de adulto, ese ser adulto, y llegase a serlo. El sujeto, *sujeto* a. El objeto, *objeto* de. Así, cuando preguntamos por el devenir, preguntamos en el fondo por lo que *ha sido*, por lo que *será*, por lo que *es*, y nunca por el *siendo*. Sin embargo, la lógica de las cosas, la *fuerza de las cosas*, reside en el devenir, el suyo, el nuestro. Entonces, ¿por qué no empezar a pensar en un mundo en el que no hay árboles y casas y adultos y niños y hombres y mujeres y políticos y

⁴ Esta noción de ‘cosa’, tal y como se formula en el glosario, tiene mucho que ver con lo real lacaniano: aquello que se expresa súbitamente como un quiebre en el orden de lo simbólico y nos desvela el artificio de nuestra construcción y constitución contingente y social en el mundo, también con aquello que Stephen Jay Gould denominó como la insoportable complejidad e insolubilidad de los cuerpos no humanos (Gould, 2004, p. 1338).

⁵ Término acuñado por Jane Bennett para un vocabulario del materialismo vital.

profesores, sino donde se “arbolea”, se “casea”, se “adultea”, se “niñea”, se “hombrea”, se “mujerea”, se “politiquea”, se “profesorea”? (Larrauri, 2015, p. 37). Atrevámonos a poner en práctica aquello que imaginaba Deleuze: “Nada fácil percibir las cosas por el medio y no de arriba abajo o al revés, de izquierda a derecha o al revés: intentadlo y veréis cómo cambia todo. No es fácil ver la hierba en las cosas y las palabras” (Larrauri, 2015, p. 55).

Eficacia. Eficacia como creatividad de la agencia: capacidad para hacer que algo nuevo aparezca o suceda. Como Bennett señala en su ensayo, se aboga aquí también por una “eficacia que no tiene su origen en la iniciativa humana, sino que resulta de la disposición de las cosas”, en tanto que “fuerza dinámica que emana de una configuración espacio-temporal antes que de cualquier elemento particular dentro de ella”, en tanto que “un ensamblaje vibratorio” (Bennett, 2022, p. 91).

Lejos de la tradición kantiana que vincula la agencia con la capacidad moral, únicamente con las nociones modernas de ‘intencionalidad’ y de ‘voluntarismo’, en este *glosario vibrante* la idea de ‘eficacia’ se liga directamente a la concepción de un enjambre de vitalidades en juego. Se entenderá muy claramente con una metáfora: “la intención es como una piedra que se arroja a la laguna, [...] vibra y se fusiona con otras corrientes, a fin de afectar y ser afectada” (Bennett, 2022, p. 86). No se trata por tanto de negar la existencia de esa fuerza propulsora que hace que la piedra impacte en la laguna, pero en esta ocasión la agencia no depende únicamente de esta propulsión, sino también de la piedra, el agua, las ondas, el aire, los seres vivos que habitan la laguna, es decir, de toda una ecología entrelazada y vibrante de las cosas. Ahora lo uno y lo otro, lo humano y lo no-humano se deslizan conjuntamente por el agua de la laguna.

Encantamiento. Esta noción es analizada por Jane Bennett en su libro *The Enchantment of Modern Life* y se plantea como la extraña combinación de deleite y perturbación que se da en los humanos en relación con el mundo cotidiano y que puede suponer la adhesión del yo a la práctica efectiva de ciertos comportamientos éticos. Michael Saler pone de manifiesto respecto de esta noción que, al menos desde la Edad Media, el encantamiento “ha significado tanto el ‘deleite’ [humano] en cosas maravillosas como el potencial de ser colocado bajo su hechizo, de ser hechizado” (Salser, 2004, p. 141). Así, la noción de ‘encantamiento’ nos dirige “en primer lugar, hacia los humanos que se sienten encantados y cuyas capacidades de agencia pueden verse así fortalecidas y, en segundo lugar, hacia la agencia de las cosas que producen efectos en los cuerpos humanos y en otros cuerpos” (Bennett, 2022, p. 17).

Encantamiento, pues, como (des)posesión de la agencia, como con-moción efectiva, afectiva. Introduce el encantamiento, de esta forma, la posibilidad de imaginar y efectuar un afecto que no sea específico de los cuerpos humanos, esto es, un ‘afecto impersonal’ que incluso se extienda más allá de la sensibilidad y afectividad que desarrollaron los pitagóricos en base a un conjunto de creencias (metempsicosis, transmigración de las almas, etc.) que organizaba una ecología política según la cual cualquier ser vivo podía ser un antepasado fallecido. Esta sociedad pitagórica (encantada) debe ser expandida a toda la materialidad vibrante por fuerza de un encantamiento, si cabe, más potente.

Fetichismo. Hegel nos recordaba en su *Filosofía de la Historia* el origen de este término: “una palabra que utilizaron por primera vez los portugueses, y que deriva de feitiço, mágico” (Hegel, 2004, p. 123). Ciertamente, el fetichismo, como objeto mágico, ensancha la visión cotidiana de la realidad. Este nace de un maravilloso y peligroso

olvido, el nuestro, pues fuimos nosotros quienes le otorgamos ese halo de misterio a algunos objetos. Hegel entendía que el fetichismo manifiesta un tipo de independencia objetivo: “Si ocurre una desgracia que el fetichismo no ha advertido, si deja de llover, si falla la cosecha, atan y golpean o destruyen al fetichismo, haciendo otro inmediatamente y otorgándole su propio poder. Tal fetichismo [...] es meramente una creación que expresa la elección arbitraria del que lo ha hecho, y que siempre permanece en sus manos” (Hegel, 2004, p. 124). Su nacimiento será posible si somos capaces, como señalaría Hegel, de *proyectar la posibilidad escondida* de las cosas.

Ficción. Ficción como fantasía, como relato que nos hacemos de las cosas cuando son cosas, justo antes de ser objetos, justo antes de ser relato, antes de ser mundo. Una ficción siempre está al servicio de una cosmovisión del mundo y puede servirnos para afirmar la forma de percepción de este o, por el contrario, para dislocar la experiencia de este. Quizás la gran ficción por excelencia sea la del sujeto moderno: “el proyecto filosófico de nombrar el punto donde comienza y termina la subjetividad muy a menudo está ligado a fantasías acerca de una singularidad humana a ojos de Dios, de una huida de la materialidad o de una dominación de la naturaleza” (Bennett, 2020, p. 12).

Desplazar una ficción requiere de la escritura de otra ficción más poderosa que se superponga a esta: un escribir *sobre*, una re-escritura, un palimpsesto. De esta forma, relatar ficciones, hacia delante (*inventando* el pasado) o hacia atrás (proyectando futuros posibles), consiste siempre en abrir brechas —inimaginables hasta el momento— dentro del mundo para la creación de un nuevo mundo inédito: deseado, placentero, quizás temido.

Una idea de ficción no hegemónica ni estabilizadora, sino empática, plural y simpática, es la que plantea Ursula K. Le Guin en su ensayo “Teoría de la bolsa de la ficción” cuando rechaza la figura del héroe poderoso como protagonista de la historia —eje en torno al cual orbitan los detalles, las descripciones, los acontecimientos—. Para poder imaginar otras historias, Ursula deja de lado la figura del héroe y pone en valor la botella, el saco: la ‘bolsa’, esto es, el contenedor en general —“una cosa que contiene otra cosa”, “la cosa que sirve para poner cosas dentro, el contenedor para el contenido” (K. Le Guin, 2021, p. 7)—. Ursula K. Le Guin propone una genealogía alternativa de la ficción: contrapone una narrativa orientada a contar novelas heroicas con otra destinada a contar relatos que, como las bolsas y los sacos, contengan pequeños resquicios de realidad. Únicamente acepta la ficción donde su humanidad pasa por el otro (humano y no-humano), por su cuidado y mimo —antes que por la violencia y la destrucción—, por la influencia que las cosas tienen en el humano, el afecto ejercido también entre ellas, entre las cosas.

Imagen. Imagen como materia herida. Sus heridas se encuentran, primero, en la circulación vertiginosa: en su devenir, en su intercambio, en su incesante movimiento. En la actualidad, la imagen nunca aparece como resultado final, siempre está en proceso, ofrece su herida abierta: su propia ontología es bastarda, distorsionada, nómada. Una segunda herida se halla en los modos de percepción, en el choque entre realidades, en tanto que las imágenes abren una grieta epistemológica y propician, cada vez más, una sensibilidad confusa. De esta forma, una tercera y última herida se encontrará en los ojos: la imagen herida como desorden de la mirada. Los ojos del espectador-usuario medio, en la actualidad, se encuentran continuamente cansados, confusos, sobreexplotados, drogados, excitados, hiperactivos, ansiosos, exhaustos. Las

heridas, en cambio, siempre ofrecen la posibilidad de intromisión de lo extraño, del *pharmakon* (cura y veneno), de lo infeccioso que irrumpe a través de la grieta, de la fisura. Ahí debemos encontrar, en su materialidad fractal, agrietada, fracturada, una nueva vía para la creación.

Intimidad. Intimidad vibrante, no solipsista. Intimidad con uno mismo, pero también con otros humanos o no-humanos. Intimidad con las cosas, con la materia. Lejos de lo que se cree convencionalmente, en un momento de intimidad, uno nunca se encuentra en la más absoluta soledad —en sí, para sí, consigo—, ni siquiera cuando duerme, cuando sueña, cuando pareciera *despojados del mundo*, de todo el mundo. En estos tiempos y espacios que conforman lo íntimo, el individuo participa de una vivencia compartida, de *un mundo (en) común*. La intimidad, por tanto, no debe en ningún caso concebirse como el secreto sobre sí mismo que cada cual oculta pudorosamente a los demás, ni tampoco el fondo inefable que sólo yo sé y no puedo compartir. En la intimidad convivimos con el otro, con lo otro, con el sueño, con el recuerdo, con lo fugaz, con lo improbable, con aquello que recién llega o que recién se va de nuestra mente, de nuestra vida, de nuestro cuerpo, de nosotros —un pensamiento, un destello, un susurro—, aquello que viene y va, que aparece y se esconde, por un tiempo.

Materia. A pesar de que desde la teoría política se ha reconocido la importancia de la materialidad, ésta a menudo se refiere todavía únicamente a las estructuras sociales humanas o a los significados sociales humanos “encarnados” en ella y materializados en otros objetos, como si su valor viniese únicamente de su capacidad para vernos en ella, es decir, por su cualidad de huella. En este *glosario vibrante*, se tratará, por el contrario, de complejizar, abismar e intensificar la mirada, de entender que también la agencia humana tiene ecos en la naturaleza no-humana. Contra

la idea de la materia como algo pasivo, estable, rudo, bruto o inerte, urge una nueva definición de la materia que no escinda materia (sorda) y vida (vibrante): una nueva idea de materia como “algo vibrante, vital, energético, vivo, moviente, vibratorio, evanescente y eflorescente” (Bennett, 2022, p. 242). Afirmar que la propia materia está viva supone que la diferencia entre sujetos y objetos se reduce y que el estatus de la materialidad común a todas las cosas se eleva. Supone afirmar la materialidad vital de las cosas.

La noción de ‘materia’ propia del materialismo vital se aleja del tradicional materialismo histórico donde el humano es protagonista y la materia orbita en torno a este. Además, la doctrina del materialismo vital se desprende de las formas de pensamiento del vitalismo clásico en gran medida al rechazar la dicotomía vida/materia en la que se basan. El materialista vital, nos dice Bennet, “afirma una figura de la materia en cuanto principio activo y un universo hecho de esta materialidad viva que se encuentra siempre en diversos estados de congelamiento y dispersión, [...] materialidades que son activas y creativas sin necesidad de ser concebidas como partícipes de la divinidad o de la intencionalidad” (Bennett, 2022, p. 205). Los flujos de la materia se manifiestan, pues, como devenires sin un momento de trascendencia.

El objetivo al que aspira, entonces, el materialismo vital no es en ningún caso el de establecer una mera igualdad entre los actantes, sino que se proyecta con la ambición de alcanzar un cuerpo social con más canales de comunicación entre sus miembros, más *vascularizado*, en términos de Latour. Se funda, de tal forma, con la voluntad de “idear nuevos procedimientos, tecnologías y regímenes de percepción que nos permitan entrar más estrechamente en contacto con los no-humanos, o escuchar y responder más cuidadosamente a sus estallidos, objeciones

testimonios y proposiciones” (Bennett, 2022, p. 232). Para todo ello, el ejercicio creativo, constantemente implicado en la *mágica* tarea de la experimentación con los nexos “invisibles” de la materia, sus diálogos silencios, *infralevés*, vibrantes, quizás tenga todavía mucho por hacer, mucho por develar, hacer vibrar, friccionar, irrumpir, interrumpir, generando nuevos repartos de lo sensible⁶.

Rastro. El rastro nos informa del *a-fuera*, nos advierte de la *presencia-ausencia* de una alteridad imprecisa: lo *otro* dentro de lo *uno*, lo diferente dentro de lo mismo. En esta ocasión, en este *glosario vibrante*, el rastro se diluye más allá del humano, más allá de sus huellas; la noción se intensifica, se ensancha y expande para pensar y experimentar un “seguir la pista de un poder no-humano, cósmico, de la agencia material de los cuerpos naturales y los artefactos tecnológicos” (Bennett, 2022, p. 18). Resuena ahora la noción derrideana del ‘seguir’ que advierte del estrecho vínculo que existe entre ‘ser’ y ‘seguir’: ser (algo, alguien) consiste siempre en estar siguiendo (a algo, a alguien), estar siempre respondiendo a la llamada de algo, sin importar cuán no-humano pueda ser (Derrida, 2008, pp. 16–68). Ser es seguir, es devenir, es *rastrear*, constantemente. Y ese ejercicio nos obliga a preservar en nuestra fragilidad, a afirmar nuestra debilidad, pues somos los otros, los otros nos atraviesan, también las otros no-humanos, las cosas, los flujos. Esto es: otros no-humanos hablan por nosotros. Rastrear concienzudamente supone, finalmente, ahondar en esa vulnerabilidad

consustancial a todo cuerpo, en esa herida, en ese quiebre con la reflexión antropocéntrica.

Trayectoria. Trayectoria como “direccionalidad o movimiento por el cual algo se *aleja* de un determinado lugar, aun cuando sea incierto o ni siquiera exista otro lugar hacia el cual se dirige” (Bennett, 2022, p. 87). Una agencia de la materialidad vibrante impregna a todas las cosas de una trayectoria sin meta, sin fin. En los cuerpos, en los ensamblajes vibrantes, convergen rastro y trayectoria, se tocan de forma difusa: sus temporalidades y pulsiones confluyen, se abrazan, se funden y confunden.

Vibración. Modo en el que se manifiesta la materia. Concebir la materia como una materialidad vibrante disemina e intensifica las posibilidades de experiencia estética y de creación. Supone atender a la *fuerza de las cosas* (su *poder-cosa*) y su *a-fuera* radical, sin domesticarla, dejando que nos atraviese, nos conmueva, nos asombre, nos fascine, nos angustie, incluso.

Vitalidad. Vitalidad de la materia: materia vibrante. Materialismo vital frente a materialismo histórico; materialismo vital frente a vitalismo clásico. Vitalidad no espiritual, no teológica.

Si la tradición del vitalismo clásico representada por las biofilosofías de Driesch (con su idea de *entelequia*) y Bergson (con su noción de *élan vital*) confiaba en una fuerza extraña e incognoscible capaz de animar la materia —entendida como algo inerte—, la superación de esta tradición de pensamiento disuelve la dicotomía materia-

⁶ En una lectura de la noción de público que trata de expandir sus horizontes hacia las posibilidades de lo no-humano (de la mano de las tesis de Dewey, Latour y Rancière), Bennett expone: “Vemos cómo un animal, una planta, un mineral o un artefacto puede a veces catalizar un público y podría ser que entonces veamos cómo elaborar tácticas (experimentales) más efectivas para fortalecer o debilitar ese público”. Y se pregunta: “¿qué pasaría si atenuáramos el vínculo entre la participación y el uso humano del lenguaje, experimentando el mundo como un enjambre de materialidades vibrantes que entran y salen de distintos ensamblajes?” [...] “¿cómo pueden los humanos volverse más receptivos a las actividades, afectos y efectos públicos de los no-humanos? ¿Qué riesgos corremos si seguimos ignorando la fuerza de las cosas? ¿Qué otras afinidades entre nosotros y ellos se vuelven visibles si los interpretamos y nos interpretamos como materia vibrante?” (Bennett, 2022, p. 230).

vida y ofece como resultado “un materialismo que reconoce una vitalidad indeterminada en el mundo sin recaer en un vitalismo de agentes no materiales” (Bennett, 2022, p. 204). Esta reconsideración de la vitalidad pone de manifiesto “la capacidad de las cosas —comestibles, mercancías, tormentas, metales— no solo para obstaculizar o bloquear la voluntad y los designios de los humanos, sino también para actuar como cuasi agentes o fuerzas con sus propias trayectorias, inclinaciones o tentaciones” (Bennett, 2022, p. 10).

Para el materialista vital, el punto de partida de la ética será entonces el reconocimiento de la participación humana en una común materialidad. Nuestra tarea como materialistas vitales, en este sentido, consistirá en cultivar la habilidad para discernir la vitalidad no-humana y abrirnos perceptualmente a ella, es decir, dejarnos contaminar por el asombro y atrapar por la afección impersonal humana y no-humana. Al mismo tiempo, “los materialistas vitales intentarán demorarse en esos momentos durante los cuales se sienten fascinados por los objetos, considerándolos como indicios de la vitalidad material que estos objetos comparten con ellos”. Este dejarse cautivar y fascinar por los objetos (una suerte de virtud de ingenuidad) provocaría, especula Bennett, “una extraña e incompleta homogeneidad con el a-fuera” (Bennett, 2022, p. 57): una relación y sensibilidad con los no-humanos más cuidadosa, más estratégica, más ecológica.

Manuel Padín.

Referencias Bibliográficas:

Benjamin, W. (2008). *Obras completas. Libro I*, vol. 2. Madrid, España: Abada Editores.

Benjamin, W. (2010). *Obras completas. Libro II*, vol. 1. Madrid, España: Abada Editores.

Benjamin, W. (2013). *Obras completas. Libro V*, vol. 1. Madrid, España: Abada Editores.

Bennett, J. (2001). *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*. Princeton University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1ggjkxq>

Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Braidotti, R. (2020). *Afirmación versus vulnerabilidad: sobre los debates éticos contemporáneos*, *Círculo Spinoziano*, vol. 2 (2), 4-25. Recuperado de <https://circulospinoziano.com.mx/wp-content/uploads/2021/02/CE03-0.-Numero-completo.pdf>

Deleuze, G. y Guattari, F. (1995). *Rizoma: Introducción*. Valencia, España: Pre-Textos.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos.

Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid, España: Trotta.

Didi-Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial.

Gould, S. J. (2004). *La estructura de la teoría de la evolución*. Barcelona, España: Tusquets.

Hegel, G. W. F. (2004). *Lecciones sobre la historia de la filosofía universal*. Madrid, España: Alianza Editorial.

K. Le Guin, U. (2021). *Teoría de la bolsa de la ficción*, en Laura Vallés (ed.), *Concreta nº 17*, Valencia, España: Editorial Concreta.

Larrauri, M. (2015). *El deseo según Deleuze*. España: Los libros de frontierad.

Latour, B. (2001). *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona, España: Gedisa.

Latour, B. (2013). *Políticas de la naturaleza. Por una democracia de las ciencias*. Barcelona, España: RBA.

Marres, N. (2005). *Issues Spark a Public into Being: A Key But Often Forgotten Point of the Lippmann–Dewey Debate*, en Bruno Latour y Peter Weibel (eds.), *Making Things Public*, Cambridge, Estados Unidos: MIT Press.

Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz, España: Sans Soleil.

Pardo, J. L. (1996). *La intimidad*. Valencia, España: Pre-Textos.

Saler, M. (2004). *Modernity, Disenchantment, and the Ironic Imagination*, *Philosophy and Literature*, vol. 28 (1), 137-149. Recuperado de <https://philpapers.org/rec/SALMDA>.

Stiegler, B. (2002). *La técnica y el tiempo 1: El pecado de Epimeteo*. Euskal Herria, España: Hiru.

Thoreau, H. D. (2013). *Walden o La vida en el bosque*. Buenos Aires, Argentina: Losada.

Manuel Padín Fernandez

Escritor e investigador graduado en Filosofía, Política y Economía por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (UPF), y con Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la UAM, la UCM y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fue Premio LUR de Ensayo sobre Fotografía 2021, por la obra *Bucear la herida: paisajes (im)posibles de la imagen en la era postfotográfica*, escrita junto a Javier Iáñez Picazo, y publicada por la Editorial Muga; y Primer Premio AMCA a la Crítica de Arte Joven, en ese mismo año, por el ensayo *La sombra alargada del arte experimental: una aproximación crítica a la exposición Madrid. Espacio de Interferencias*, escrito junto a Carmen C. Santesmases. Durante los años 2021 y 2022, fue miembro del grupo de investigación DIDDCC del Museo CA2M de Móstoles y en 2022 vería la luz su cortometraje *Isidoro Valcárcel Medina*. El arte de la fuga, codirigido junto a Claudio Montana Muñoz. Actualmente trabaja en Exit Producciones de Arte y Pensamiento.

El poder de los objetos

Acostumbro a trabajar sobre una línea que deambula por el arte cargado de potencia terapéutica y simbólica. Con este texto la intención es versar algo más en profundidad sobre la importancia del proceso creativo en una obra de arte, entremezclado con las posibilidades terapéuticas de la creación.

Considero a las personas y al ser humano en general como un cúmulo de historias y momentos, la persona y el individuo se construyen a base de los sucesos que han vivenciado o los momentos que han conseguido crear. Durante un tiempo pensé que el individuo al crear una obra de arte, mantenía cierta distancia personal entre su creación y sí mismo, aunque acabé dándome cuenta de la imposibilidad de esto. El ser humano, al crear, no puede separarse de su propia identidad por lo que, gran parte de las veces, de manera prácticamente indirecta, se acaba reflejando en su creación. Se ve clara la diferencia entre una obra de arte industrial, donde se puede ver la ausencia humana, a una obra trabajada con las manos de manera más artesanal. La segunda, la manual, personalmente siempre acaba atrayéndome más, porque en cierta manera, más allá del material usado o la forma final de la obra, se puede apreciar un trabajo detrás, un proceso de creación, un proceso de ideación y un proceso en el que el propio artista ha evolucionado y su obra así lo muestra.

Creo que lo más importante a la hora de crear una obra, es otorgarle parte de ti, crecer con ella y dejar que la obra te fabrique a ti también. Cada momento de creación es un proceso muy importante en el que lo material cobra una forma simbólica y se adueña de partes propias del creador, adopta una significación y una personalidad única independiente a su forma.

A la hora de crear, considero muy importante el hecho de simplemente ser consciente de que se está creando, y de que la obra va a absorber parte de ti durante ese proceso para devolvértelo en su finalización. De esta forma, el objeto o creación, adquiere un aura especial, un aura simbólica, se convierte en una fuerza transmutadora. Aquí es donde puede entremezclarse la capacidad del arte cuando es usado de manera terapéutica.

Los objetos, en sí, podríamos entender que son algo únicamente material, pero sería innegable el cómo estos influyen sobre nosotros, el poder que les otorgamos para que luego nos lo devuelvan. Este ejemplo es claro en los objetos de simbolismo religioso, donde se guarda en una figura simbólica toda la historia y poder de una religión o pensamiento. De la misma forma, una fotografía guarda en modo físico un recuerdo, una identidad, un momento. Así mismo sucede con cualquier otro objeto al que acabamos vinculando una carga emocional, así como un regalo de alguien querido, o un recuerdo de alguien odiado. Rodrigo Carrillo afirma:

[Esto implica un retornar a la importancia que ejercen las cosas dentro del proceso del conocimiento \(...\) Así pues al proyectar sobre el objeto ciertas cosas, sean de un orden lógico, psicológico, social o de hábitos, de sus costumbres; y toda esa proyección que hacemos sobre el mundo, para poder percibirlo, termina contaminando a los objetos que nos rodean y que queremos aprehender. Así recogemos del mundo o de los objetos aquello que nosotros mismos hemos colocado de forma que la realidad propia y autónoma de las cosas, en su objetividad, acaba siendo comprometida con ese “estilo” de conocimiento. \(2015, p. 16\)](#)

Es muy importante la simple concienciación del poder del que ciertos objetos acaban apropiándose, el efecto psicológico que ejercen en nosotros o la

fuerza esperanzadora que podemos darles para apoyarnos en ella.

El ser humano y su existencia se reducen al marco espacio-temporal, es decir, aquello que existe, es aquello que oscila, se expresa y se realiza en ese marco espacio-temporal. La mente, los pensamientos, y los sentimientos, parecen deambular como un observador, fuera del marco, pero que no se siente existente, y ahí es donde entran los actos simbólicos, las acciones que se llevan a cabo para expresar emociones o situaciones complejas. La mente necesita hacer ciertos sentimientos o pensamientos realidad, para así tomarlos por realizados o “filtrados/purificados”. Al mover estos sentimientos a un plano físico, hacerlos reales, estos se liberan.

Hay muchos sentimientos o emociones que a lo largo de nuestra vida no somos capaces de expresar, emociones que se adhieren a nosotros durante largas temporadas como enfermedades contagiosas. Desde hace tiempo, se consideró la práctica de simplemente hablar de lo que te aflige, como algo terapéutico. Psicológicamente, al establecer unas palabras en tus emociones, encuentras una vía liberadora, donde ordenas y comprendes, para poder lidiar con ello. Hay que entender aquí, que hay un poder inmanente al arte que las palabras no son capaces de tener, y es que el arte puede mostrar cualquier tipo de emoción –a la que no eres capaz de ponerle palabras– con una forma material y que permanece en el espacio físico. Por tanto, para todos aquellos sentimientos con los que el ser humano tiene que aprender a convivir pero que no es capaz de expresar con palabras, el acto de la creación puede ayudar a lidiar con ellos, purificarlos.

Buscaba en cierta manera unir la concepción de la importancia del proceso creativo con la importancia del arte como un medio terapéutico. Principalmente, he de dar una explicación algo

amplia sobre lo que es o más bien en lo que nos afecta nuestra propia identidad y formas de relacionarnos con el medio físico. El ser humano posee una identidad que denominaremos visual, esta identidad visual condiciona severamente nuestra forma y concepción del mundo. Es decir, el ser humano posee un sentido de la vista muy desarrollado en comparación a sus otros sentidos, que le permite identificar conceptos y personas según su forma visual. En el caso de los perros, por ejemplo, es curioso destacar que durante mucho tiempo se creyó que estos no tenían percepción de su propia identidad, y que por tanto no tenían consciencia, dado que se les realizaba la llamada “prueba del espejo”, donde se analizaban las reacciones de ciertos animales al situarlos frente a un espejo. Se creía que el animal, al no identificar su propia figura en su reflejo, era incapaz de ser autoconsciente de sí mismo. Este problema se resolvió al concienciarse de que no todos los seres poseemos el mismo desarrollo en los mismos sentidos, por tanto, el perro, cuyo sentido más desarrollado es el olfato, posee una identidad olfativa. Es decir, el perro, al no recibir una respuesta olfativa frente al espejo, no identificaba nada, no se relacionaba con su figura visual, ya que su identidad primariamente no es visual.

De esta forma, entendemos pues que el ser humano se relaciona principalmente con el mundo a través de la vista, posteriormente del oído, y por último con el olor y el tacto. Cuando tratamos de pensar en una persona, o en nosotros mismos, prima la imagen que tenemos de dicha persona, ya que atribuimos a su identidad lo visual. Lo segundo que relacionaríamos con una persona al pensar en ella, sería su voz y su risa, y por último su olor y tacto. El olor es algo que el ser humano trata también de modificar para atraer más o menos, es parte de la identidad, pero aún así, los olores son raros y difíciles de traer a la mente. Así pues, al tratar de pensar en un

recuerdo, persona, o momento, primariamente le otorgamos una forma visual. Este procedimiento mental y relacional es el que nos acaba atando a la adquisición de bienes materiales o al resguardo de estos. Al recordar, establecemos unas formas visuales, al otorgarle un recuerdo a un objeto, este es totalmente capaz de transportarnos al lugar o sensación por el cual lo resguardamos, ya que mantiene la forma visual, su identidad. Diríamos pues que, en su mayoría, los recuerdos son visuales, y que, a través del objeto y la imagen, podemos revivenciarlos.

Gracias a varios estudios anteriores, el poder simbólico del objeto se ha comenzado a valorar como un factor importante a nivel psicológico y emocional en los poseedores de estos. Laura Pasca García escribe:

Según Prentice (1987), la mayoría de los objetos favoritos de las personas se relacionan con su significado personal y no funcional; así como con su identidad personal o identidad de grupo, según Dittmar (1992). El ser humano siente la necesidad de desplegar su identidad o huella sobre el espacio que habita, necesita hacer presente y físico su propio self, para configurarse e identificarse tomando cosas preconcebidas como parte de uno mismo. (Aragónés y Pérez López, 2009). (2014, pp. 8 - 9)

Así pues, le otorgamos a los objetos un poder que tiene la capacidad de devolvernos eso, se convierten en un dios simbólico, en una fuerza que hemos proyectado para en momentos específicos poder recurrir nuevamente a esa fuerza y que nos devuelva la emoción o esperanza que le hemos otorgado. Teniendo en cuenta este poder que proyectamos en nuestras posesiones, el hecho de crear nuestros propios objetos a los que poder atribuirles esta fuerza, quizás nos sirva para liberar o purificar las emociones que les hemos transferido.

Por último, me gustaría teorizar en cierto grado sobre la segregación de la identidad, lo

“expulsado” y producido por ella. Pienso que la identidad propia ya no es solo que sea algo modificable –como construcción individual y hasta cierto punto subjetiva que es– sino que no considero que se quede inmanente únicamente al cuerpo. El ser humano se apropia de actitudes, formas y objetos, aportando su propia identidad a lo material, de la misma forma que lo material ayuda a conformar la propia identidad. Así pues, si una persona conocida tiende a visitar por ejemplo una tienda de manera frecuente, asociaremos esa tienda a dicha persona. Si una persona conocida comienza a usar un color en específico, asociaremos ese color a dicha persona. Si dicha persona conocida, nos presta un objeto suyo, al pensar en el objeto nos remitirá directamente a la persona en concreto. Esto es, a mi parecer, porque la identidad de cada individuo se entremezcla con lo material y se funde en las cosas. De esta misma forma que se entremezcla con lo tangible, también se puede disolver, por ejemplo, si un conocido te presta una goma de pelo, consideramos necesario devolvérsela y continuaremos remitiendo a esa persona al pensar en la goma de pelo. En el caso de que el conocido te regalase esa goma, entraría en juego la apropiación, y al conseguir hacer tuyo ese objeto, la identidad que parecía inmanente a él, desaparecerá. Al tener esto en cuenta, considero verdaderamente importante el proceso creativo, ya que creo que, en cierta manera, quedas realmente plasmado en tu creación, parte de tu identidad se funde y es segregada con ella, se hace parte de ti.

La revalorización del proceso creativo con potencia terapéutica puede ayudar a sanar al que es artista y al que no. El potencial que posee el arte debe ser para todos, como algo intrínseco a todo ser humano. Se deben tener en cuenta las posibilidades de expresión y sanación que podemos encontrar en los medios artísticos, en los actos simbólicos que involucran el espacio o materiales con los que convivimos.

Porque, insisto, la realidad no es racional, por más que así lo queramos creer para tranquilizarnos. En general, los comportamientos humanos están motivados por fuerzas inconscientes, cualesquiera que puedan ser las explicaciones racionales que les atribuyamos luego. El propio mundo no es homogéneo, sino una amalgama de fuerzas misteriosas. No retener de la realidad más que la apariencia inmediata es traicionarla y sucumbir ante la ilusión, aunque se disfrace de «realismo». (Jodorowsky, A. 2020, p. 20)

Tyffany Garzo.

Referencias Bibliográficas:

Carrillo R., (2015). *La percepción como fundamento de la identidad personal*, Universidad de Barcelona, Facultad de filosofía.

Jodorowsky, A., (2020). *Psicomagia/ Psicomagic: El Poder Transformativo de la Psicoterapia Shamánica*, Vintage Español.

Pasca García, L. (2014). *La concepción de la vivienda y sus objetos*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de psicología.

Tyffany Garzo Camón

Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel. Su línea artística se mueve en la investigación dentro del arte, la ilustración y la performance. Su trabajo suele girar en torno a la temática de la casa, entendida esta como un espacio en relación con su cuerpo. Garzo Camón explora las connotaciones que surgen de esta vinculación entre el hogar y el huésped, y suele mostrarlo mediante la ilustración o la búsqueda y asimilación de información sobre el potencial de los espacios. Ha participado en varios concursos de escritura poética quedando en primer lugar en el II Concurso de Microrrelatos Matemáticos de Aragón, organizado con ocasión del Día Escolar de las Matemáticas por la Sociedad Aragonesa Pedro Sánchez Ciruelo en 2018. Ha realizado varias exposiciones, entre las que destacan: *Vestigium, 2022* y *Reflexiones compartidas, 2023*. Ha participado en el evento *Cuerpos Sostenidos* para el museo provincial de Teruel con una performance en dúo, junto a Alice Coll De Souza. Ha tomado parte en la elaboración de los fanzines autogestionados *La Eskoria* y *Femartzines, 2022*; y en el año 2023 ha realizado el poemario ilustrado *Caminos*, impreso con la ayuda de Llar Digital como propuesta de TFG.

Materias de la imagen (materias)

Sunshine 0605 (2021)

Hierro y minerales sobre tabla. 60 x 40cm.

Sunshine 3005 (2021)

Minerales sobre tabla. 130 x 100cm.

Sunshine 1401 (2022)

Minerales sobre tabla. 130 x 100cm.

Diego Arribas

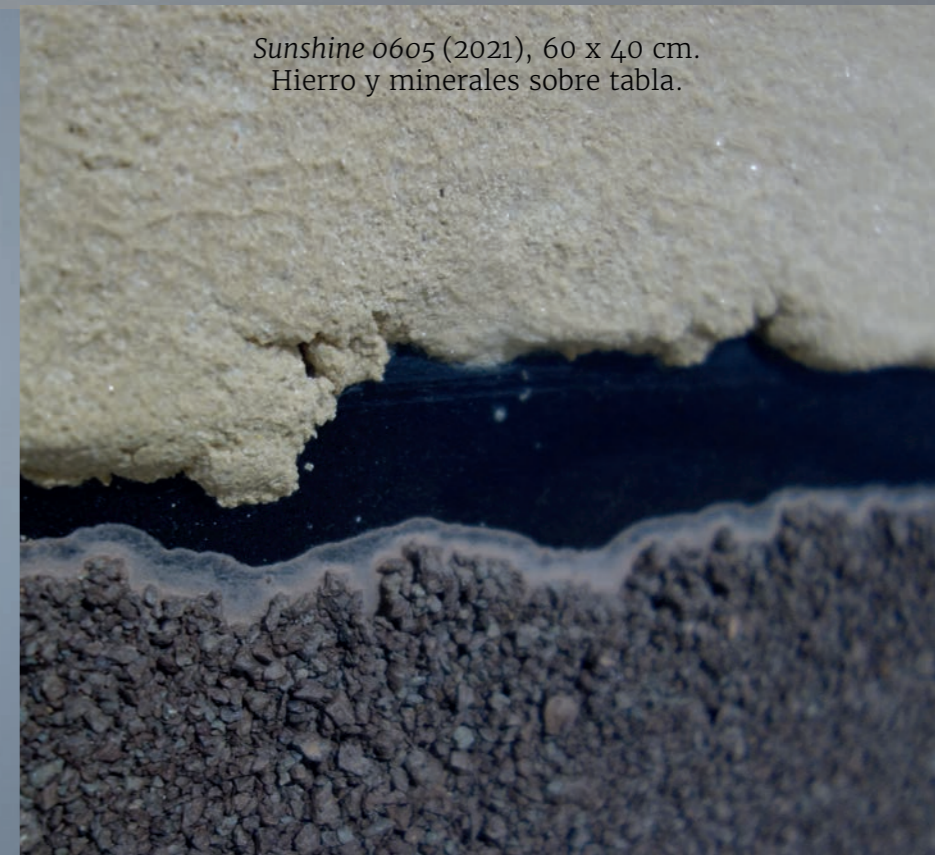
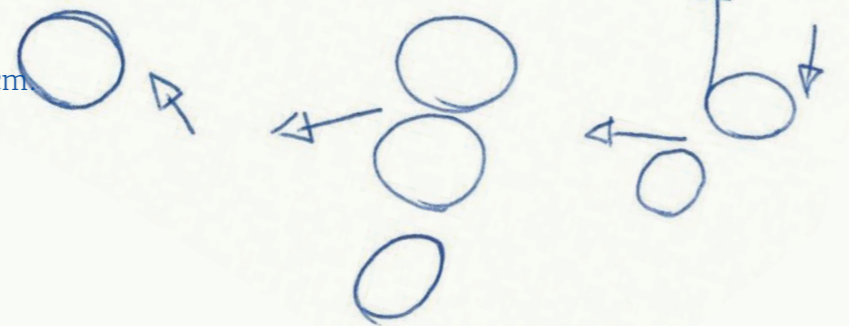
Minerales extraídos de la mina de Ojos Negros en Sierra Menera, una de las cadenas montañosas del Sistema Ibérico. Se extraían hierro y sal.

Los estudios arqueológicos confirman que los celtíberos, romanos y árabes ya realizaban todo el proceso metalúrgico: la extracción, la transformación en metal y su forja mediante pequeños altos hornos. La comarca de Ojos Negros debe su nombre a los grandes agujeros calcinados que dejaban los depósitos del mineral que aparecen entre los campos de cultivo. Estos “hoyos negros” eran resultado de las grandes piras u hogueras de leña en las que se acumulaba el mineral con el fin de separar el hierro.

Entre los siglos XVI al XIX la explotación de Sierra Menera abastecía de mineral a todas las fábricas metalúrgicas de Guadalajara, Cuenca y Albarracín. El ferrocarril minero de Sierra Menera fue inaugurado en 1907. Tras el parón durante la guerra civil en 1941 se reconstruye el ferrocarril y se reinicia la actividad en las minas. A partir de 1977 la Compañía empezó a tener problemas derivados de la acumulación de escombreras en las minas. No obstante, el final

de la empresa minera, fue fundamentalmente consecuencia del cierre de la empresa siderúrgica de Sagunto, cerrada definitivamente en 1984. <http://mineriaypaisaje.com/8-ojos-negros/>

Doctor en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València y Premio Extraordinario de Doctorado. Su trabajo gira en torno a la relación entre arte, naturaleza y patrimonio industrial. Ha sido profesor y vicedecano de Bellas Artes en la Universidad de Zaragoza y director del Museo Salvador Victoria en Rubielos de Mora, ha programado exposiciones de artistas como Eduardo Chillida, Manolo Millares o Jorge Oteiza, una labor de gestión por la que recibió el Premio al Mejor Espacio Expositivo de Arte Contemporáneo de Aragón. Como artista, ha expuesto en Francia, Alemania, México y en distintas galerías españolas. Entre los años 2000 y 2007 desarrolló el proyecto Arte, industria y territorio en las minas de Sierra Menera, motivo de su tesis doctoral. Ha formado parte de varios grupos de I+D, como el de Arte y Ecología, de la Universidad Complutense de Madrid o Sostenibilidad Estética, de la Universidad del País Vasco.



Sunshine 0605 (2021), 60 x 40 cm.
Hierro y minerales sobre tabla.



Sunshine 1401 (2022), 130 x 100 cm. Minerales sobre tabla



Sunshine 3005 (2021), 130 x 100 cm. Minerales sobre tabla

Llorón (2022)

Arduino, componentes electrónicos,
tela de pelo largo y madera.
63x50cm.

Pilar del Puerto Hernández González

Arduino, componentes electrónicos, tela de pelo largo y madera.

Esta pieza reflexiona sobre la influencia de las tecnologías en la construcción del género, especialmente durante el proceso de socialización que se da en la infancia. Con unas claras alusiones a los peluches y los muñecos infantiles, así como a esa construcción de la otredad, esta pieza representa las emociones y los sentimientos que se establecen con estos seres no-humanos que nos acompañan cuando somos pequeñas. Este cuadro peludo irá acompañado de una pequeña placa metálica que interpele al espectador para que estire su brazo y lo acaricie. Al tocar el cuadro, éste lo detectará mediante un sensor capacitivo y activará unos altavoces que guarda en su parte trasera y que emitirán un llanto sacado de los muñecos con forma de bebé con los que tradicionalmente juegan las niñas cuando son pequeñas. Al situar este cuadro sobre una pared, lo identificas como objeto de contemplación y de reflexión planteando varias lecturas posibles entre las que se encuentran:

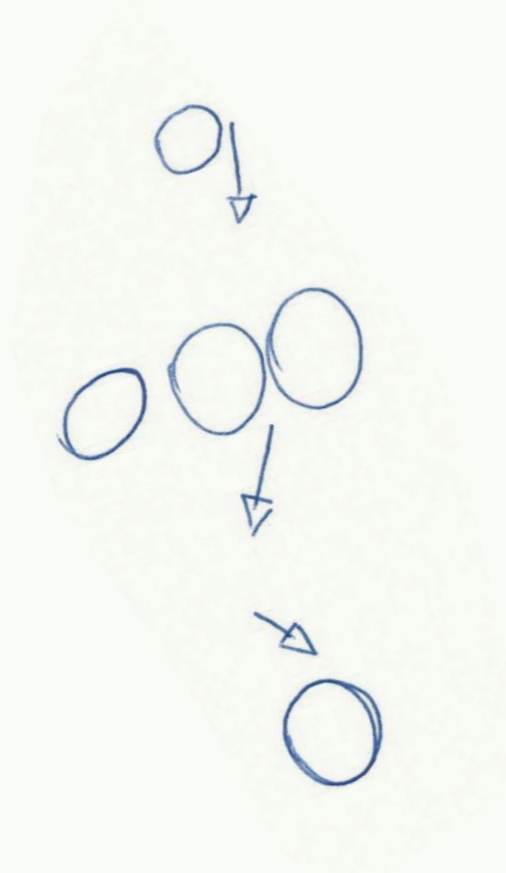
- Las relaciones afectivas que se establecen en la infancia con seres no-humanos y que construyen la necesidad de desarrollar unos comportamientos ligados al género que es asignado en el nacimiento.

- Una descontextualización del llanto al asignarlo a un elemento peludo que recuerda a la figura del monstruo y que al contrario que el llanto, suele pertenecer a los procesos de socialización masculinos.

Artista interdisciplinar e investigadora predoctoral de la Universidad Complutense de Madrid. Graduada en Bellas Artes con Máster en Investigación en Arte y Creación (UCM) y Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual del Museo Centro de Arte Nacional Reina Sofía (UAM+UCM). Especialista en Perspectiva de Género en las Industrias Culturales y Agente de Igualdad. Está representada por la Galería Beatriz Pereira y su producción artística es cercana al arte conceptual. Ha expuesto en multitud de centros culturales y galerías tanto nacionales como internacionales. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Coímbra y en el CNRS (Centro Nacional para la Investigación Científica de Francia) y ha sido residente en el Colegio de España en París. Actualmente desarrolla su investigación a partir de la intersección entre tecnología, feminismos y práctica artística contemporánea. Es miembro de Mujeres en las Artes Visuales (MAV).



Memoria personal y colectiva (cosas)



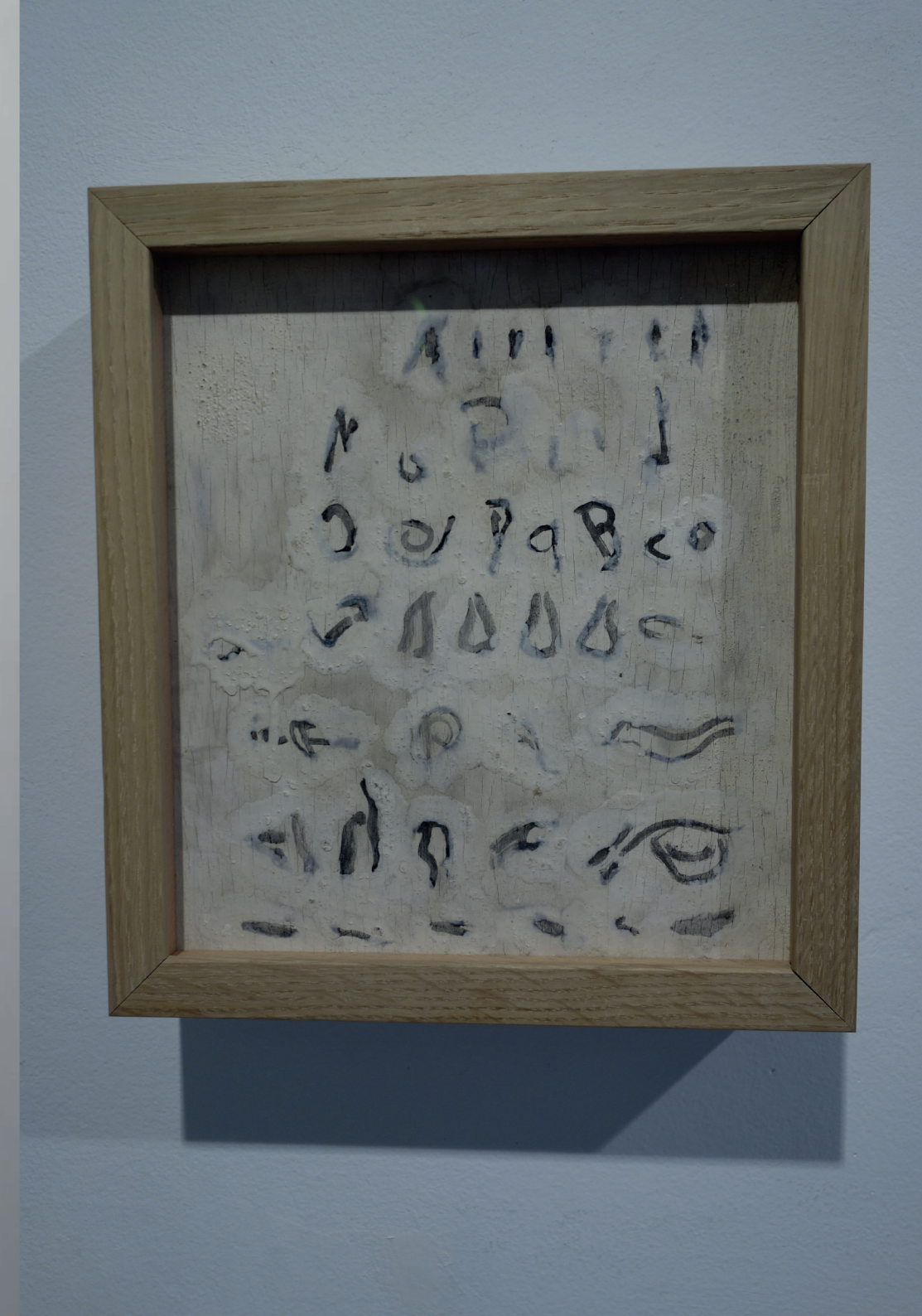
Tía Margarita (NY, 1925-2017) (2022)
Porcelana Lladró, pedestal. 35 x 28 cm.
Carta, encaústica sobre tabla (1998). 24 cm x 27 cm.
Instalación de medidas variables.

Silvia Martí Marí

La obra consiste en un busto de Lladró y un pequeño cuadro de encaústica sobre tabla, realizado en 1998, que establecen una cierta conversación desconocida. El busto es una herencia que tiene una historia emocional relacionada con su propietaria; el cuadro encierra asimismo una peripecia por la cual ha vuelto a su autora veintitrés años después. Ambos se unen en cierto modo por azar, un azar pleno de resonancias, simbolismo y afectos.

El cuadro representa una carta de la que no podemos entender su significado. A su vez, a pesar de que intuimos que estos objetos nos están contando una historia, no podemos realmente saber de qué se trata, aunque sí percibimos de algún modo la carga que arrastran. Un rastro de presencias, afectos y significados que no podemos desvelar.





In memorian (2018)

Audio 4'39". Aparatos de radio antiguos, estructura de madera.
133 x 62 x 40 cm.

José Prieto & Vega Ruíz

Pa(i)saje sonoro de 4 minutos y 39 segundos de duración (que se repite en bucle). Se trata de testimonios de supervivientes de distintos conflictos (nacionales e internacio -nales): Guernica, Belchite, Teruel, Sarajevo, conflicto de los misiles (EEUU), etc. Aparatos de radio antiguos de los que sale el sonido y estructura de madera.

A partir de fragmentos sonoros, se recuperan vivencias personales -aunque de alcance colectivo- que referencian conflictos de guerra, asociados a lugares, espacios, poblaciones y ciudades específicos, que son reconstruidos en la imaginación de quienes escuchan, alcanzando en ocasiones el estatus de símbolos de momentos históricos.

Equipo artístico formado por José Prieto, Profesor Titular de Escultura en BB.AA., Universidad de

Zaragoza, y Vega Ruiz, artista plástica. Sus obras se pueden definir como instalaciones sonoras moldeables que se reinterpretan teniendo en cuenta el lugar, constituyendo un work in progress. Sus intervenciones suelen poner en relieve una reflexión crítica y de denuncia que trata los aspectos sociopolíticos de occidente: los conflictos bélicos, el sentido y la existencia de las fronteras, las migraciones, la degradación del medio ambiente. El trabajo de Prieto & Ruiz reactiva el papel del público espectador-receptor del hecho artístico, provocando su reacción en el lugar, en el que sucede el arte, para agilizar el acto comunicativo creando máquinas para pensar. En sus últimas investigaciones las han orientado hacia un arte más colectivo y participativo, creando obras que ellos mismos denominan esculturas sociales, por desarrollarse fundamentalmente con la participación activa de la comunidad.



Caja de memoria (2005)

Dibujo bordado, hilo de oro, tela de algodón, cristal.
Instalación de medidas variables.

Bia Silva Dos Santos

Dibujo bordado, hilo de oro, tela de algodón, cristal.

Esta obra se centra en la memoria, en la intimidad y en el deseo, en el día a día donde el hacer y deshacer construyen caminos que van dejando huellas. Esas huellas se materializan en los dibujos, que en un proceso híbrido presentan la feminidad dentro de un lenguaje considerado como artesanal y exclusivamente desarrollado por mujeres en el espacio privado de la casa, donde guardamos nuestros recuerdos. Pero lo que realmente guardamos es toda una intimidad escondida en nuestros deseos, revelándose, a través de piezas que sacan a la superficie toda una memoria llena de emociones guardadas dentro del cuerpo, es decir, a través de nuestros armarios vivos, aquí representados a través de las cajas de memoria.

Un reloj, unas llaves, un automóvil, una cama, ropa interior...diferentes objetos de la vida cotidiana son bordados con hilo de oro sobre tela de algodón e introducidos en recipientes de cristal a modo de peceras... Se evocan vivencias asociadas a dichos objetos, los cuales parecen cargados de emociones, experiencias y afectos que parecen estar grabados en ellos.

Artista Visual e Investigadora Cultural. Docente en la Universidad de Zaragoza, en el grado de Bellas Artes. Doctora en Artes Visuales e Intermedia

por la Universitat Politècnica de València. Ha sido profesora en la Universidad Federal da Bahia- Brasil, en la Escuela de Bellas Artes. Realiza diferentes actividades independientes en el ámbito del arte y su difusión. Desarrolla su trabajo en torno de las cuestiones de género y sus relaciones entre lo público y lo privado, el arte colaborativo y Nuevos Medios, en un constante diálogo entre el espacio físico y el virtual, utilizando la geolocalización como recurso para creación narrativas visuales. Junto con Emilio Martínez desarrolla investigación y trabajos artísticos en nuevos medios en el Espai214|Lab. Ha Coordinado el Proyecto CraftCabanyal, un trabajo colectivo de craftivismo, que genera obras de arte participativo con perspectiva de género, realizadas por colaboradores, artistas, y vecinas y vecinos del barrio del Cabanyal en Valencia. Ha colaborado en la organización del evento de arte público Cabanyal Portes Obertes desde el año 2005 hasta 2014. En 2011 realizó la coordinación de Proyecto Cabanyal Archivo Vivo, junto a Emilio Martínez y Lupe Frigols, Premio Europa Nostra en la categoría educación, formación y sensibilización. Actualmente es secretaria de ANIAV - Asociación Nacional de Investigadores en Artes Visuales, y también es parte del equipo editorial de la Revista ANIAV [Revista de investigación en artes visuales]. Ha obtenido diversos premios y becas. Ha participado en múltiples exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional e internacional.





Carmen Martínez Novella, Madre (2022)

Sacos de pan bordados, cera de abeja, madera, bronce cuprosilicio.
Instalación de medidas variables.

Carmen Marcos Martínez

Importa persuadirse de que un objeto
puede sucesivamente cambiar de sentido
y de aspecto según que la llama poética lo
alcance, lo consuma o lo respete
Messages

Un objeto deja de estar vivo cuando la mirada
viviente que le dirigíamos deja de estar viva
Alain Resnais y Chris Marker

La obra maestra del hombre es perdurar
Goethe

Carmen Martínez Novella es una niña pequeña que disfruta dibujando. En los años de su infancia escasea todo. Son malos tiempos para el arte, esta guerra nuestra. Por eso dibuja jovencitas con distintos diseños y vestidos aprovechando los bordes del periódico de su papá. Cuando puede volver al colegio, entra por la puerta de las niñas pobres. De puntillas se asoma a las clases

de dibujo y pintura que sus padres no pueden pagarle.

No pudo sacars el graduado. Aprendió a bordar en la calle Náquera de Valencia, y con 14 años entró a trabajar de bordadora en la mercería que abrió su padre en la calle Cirilo Amorós. Allí recogían encargos de familias pudientes, y Carmen bordó durante años mantelerías y sábanas. Ya casada, siguió bordando, pero para su propia familia. Sólo pudo dedicarse a su verdadera pasión, la pintura, cuando sus cinco hijos ya habían marchado de casa.

Nombrar a mi madre es hacerla presente, tal como la siento. Titular una escultura con su nombre es traerla al mundo del arte, para que vuelva a exponer, aunque sea con una propuesta mía. De todos los objetos primorosamente bordados por Carmen, he elegido uno de los más cotidianos: el saco de pan. El pan es el símbolo por excelencia de la alimentación. “Los hijos traen una barra de pan debajo del brazo”, se decía en su época, pensando quizás que en el futuro ayudarían al

sustento familiar para sobrellevar las penurias de una época de estrecheces y economía familiar muy limitada.

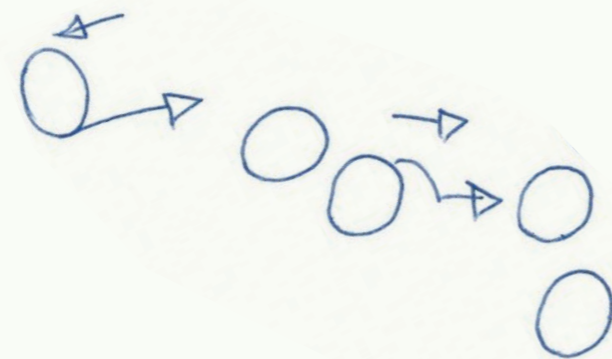
Cinco sacos de pan conteniendo barras de pan en cera. Cinco panecillos de bronce. De la cera al bronce hay una gran transformación, que implica mucho tiempo, dedicación y cuidados, tal como Carmen hizo con su familia.

Profesora Titular de Universidad por la Universitat Politècnica de València desde 2003 (TEU, 1997; ASO,1989), obtuvo el título de Doctora en Bellas Artes en 2001. Escultora en activo que ha realizado exposiciones individuales en varias ciudades españolas y participado anualmente en diversas exposiciones colectivas. Como creadora ha recibido varios premios, y sus piezas han sido elegidas en eventos internacionales con jurado de selección. Su obra y poética giran en torno a las metáforas y los símbolos, con un acento e interés claros por los materiales y sus procesos, por la presencia del objeto, su forma y significado. Sus

reflexiones conceptuales incluyen la literatura como estímulo creativo en la escultura, la importancia de la manualidad en el desarrollo del ser humano, y la dicotomía entre arte y artesanía. Estudió cerámica con Enric Mestre en 1994-95, y durante el último año de su docencia, en 2000-2001. Sus maestros en Fundición han sido David Reid, Juan Carlos Albaladejo y Rufino Mesa; en joyería, Francisco Díaz Romero; y en escultura, Ángeles Marco, Sebastián Miralles, Ramón de Soto y Vicente Ortí. arte público Cabanyal Portes Obertes desde el año 2005 hasta 2014. En 2011 realizó la coordinación de Proyecto Cabanyal Archivo Vivo, junto a Emilio Martínez y Lupe Frigols, Premio Europa Nostra en la categoría educación, formación y sensibilización. Actualmente es secretaria de ANIAV – Asociación Nacional de Investigadores en Artes Visuales, y también es parte del equipo editorial de la Revista ANIAV [Revista de investigación en artes visuales]. Ha obtenido diversos premios y becas. Ha participado en múltiples exposiciones individuales y colectivas a nivel nacional e internacional.



Espacios -la ciudad/la casa- (lugares)



Libro España (2020)

Libro, dibujos. 30 x 42.

Instalación de medidas variables.

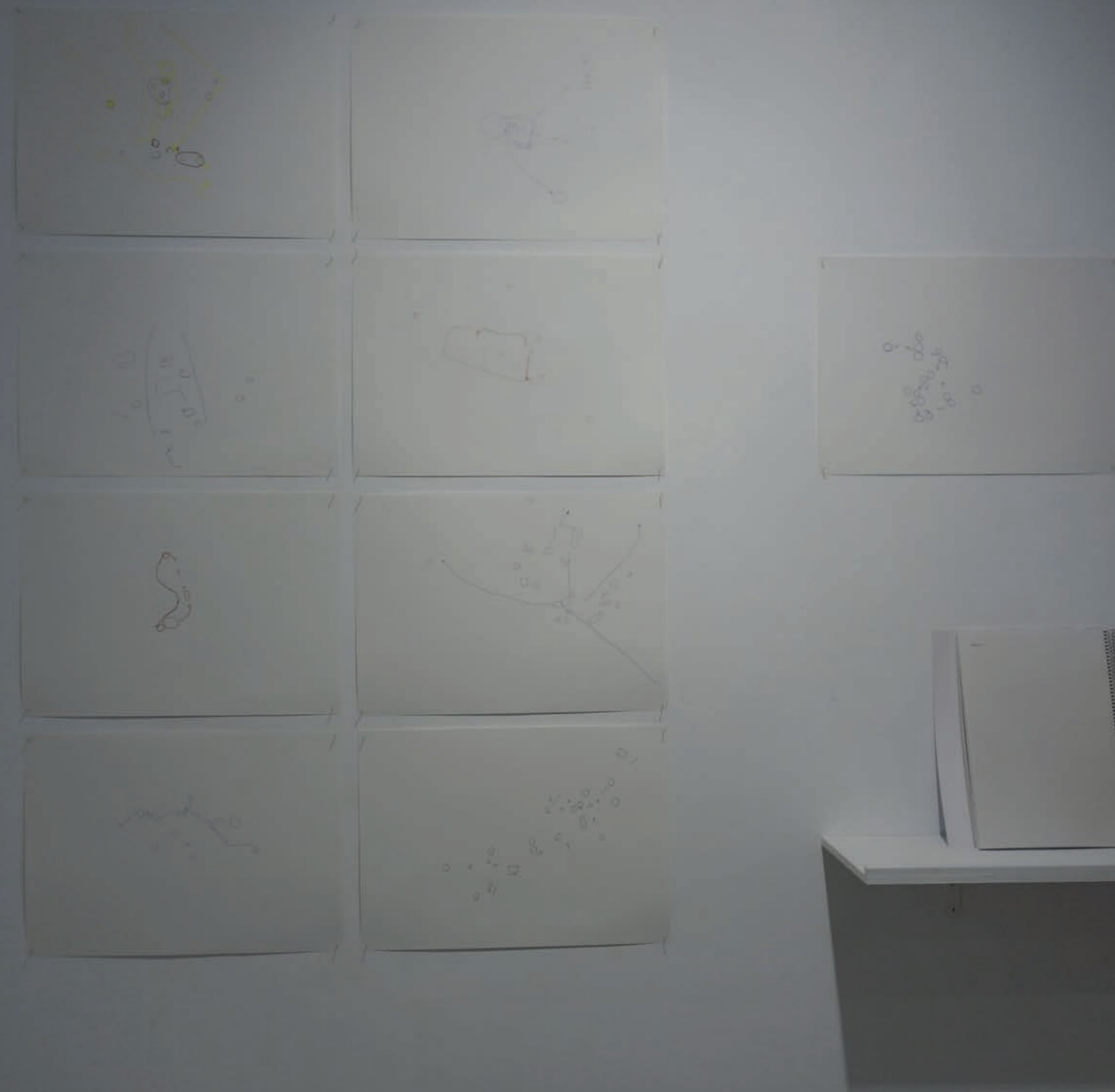
María Sánchez

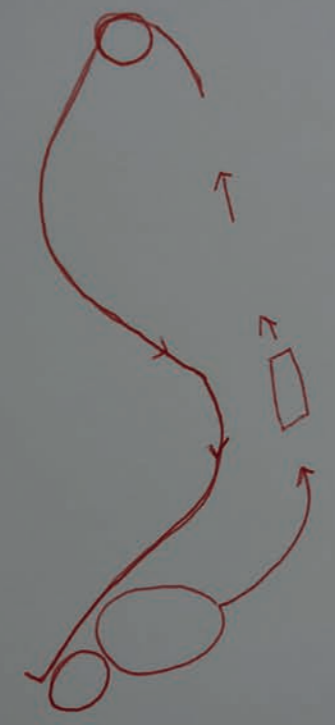
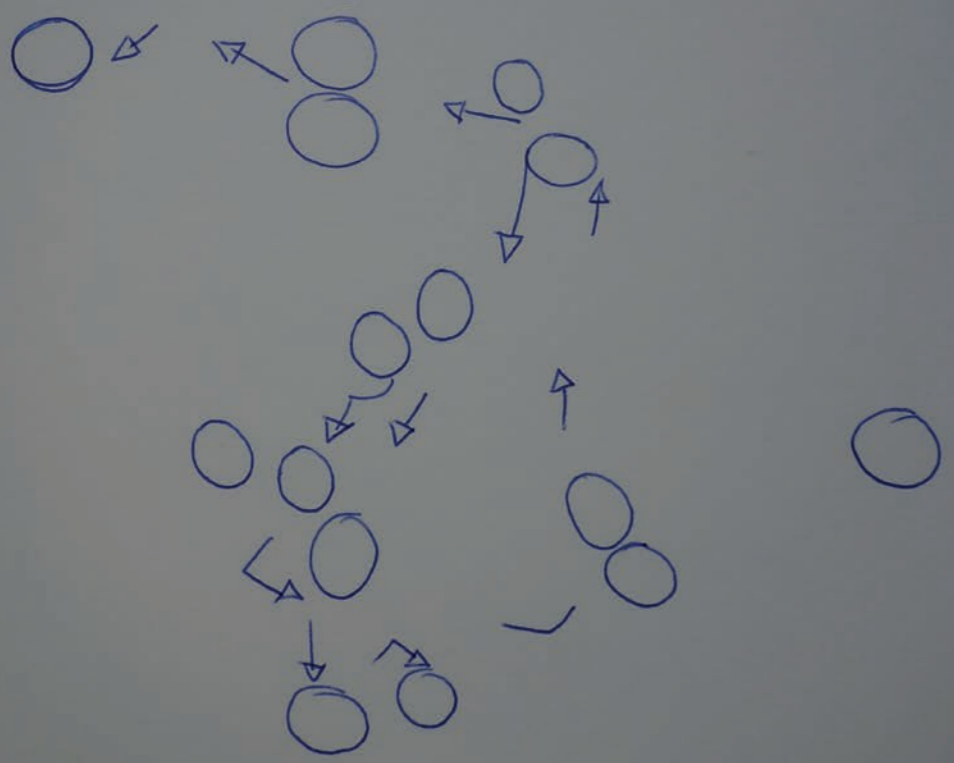
La propuesta de trabajo de España 2020, inspirada en las ciudades soñadas de Calvino, desarrolla una guía de viaje de España. Este libro de viaje contiene planos de las ciudades “imaginados” por las personas que atienden en las oficinas de turismo de España. Estos planos, llamados “imaginados”, se han obtenido a partir de una acción en las Oficinas de Turismo de cada ciudad. Esta acción consistió en pedir a la persona que atiende en el punto de información redibujar en un folio en blanco los recorridos y monumentos característicos de la ciudad, lo que no hay que perderse si quiero conocerla tras haber señalado dichos puntos sobre el plano que dan al visitante. Es decir, pedir dos veces la indicación de visita a la ciudad, una sobre el plano, y otra a partir del recuerdo en la hoja en blanco.

El trabajo de concepción, diseño y formalización de la publicación se ha realizado junto a Jaime Narváez. El punto de partida para conceptualizar la pieza es mantener el concepto de “cuaderno de

bocetos” unido al deseo de ser una guía de viaje, así encontramos algo parecido a “guía de viaje esbozada”.

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca. Su trayectoria se desarrolla en paralelo como artista y docente. Trabaja en proyectos que reflexionan sobre las relaciones personales, la presencia y lo corpóreo, utilizando acciones que suele documentar con vídeo y fotografía. En 2009 realizó una investigación en la Filmoteca Española sobre el Archivo EOC (Escuela Oficial de Cine) gracias a una beca del Ministerio de Cultura. Algunas de sus piezas se han proyectado en: Documenta Madrid 2020, Festival Punto de Vista de Pamplona, PROYECTOR festival de videoarte y Museo Oteiza, entre otros espacios; también en diferentes ferias y festivales. Como docente ha impartido formación en las escuelas: EFTI, Artediez, IED, LAV (Laboratorio Experimental Cinematográfico), Escuela Superior de Diseño de Madrid, y Escuela de Arte Alberto Corazón.





Ana Monzó

Corrales y terrazas (2020)

Exaduro y prolipopileno. 8,5 x 22 x 13cm.

Molde de corrales y terrazas (2020)

Madera. 8 x 25 x 50cm.

Mirillas (2020)

Cerámica. 11 x 24, 5 x 50cm.

Molde I (2020)

Madera y jabón de brea. 9 x 24 x 8cm.

Molde II (2020)

Madera y jabón de brea. 9 x 24 x 8cm.

Udol I (2020)

Cerámica y cal. 7 x 17 x 29cm.

Udol II (2020)

Cerámica y barro rojo. 9 x 17,5 x 27,5cm.

Desagues (2021)

Jabón de brea. 6 x 10 x 6cm.

Escaleta (2021)

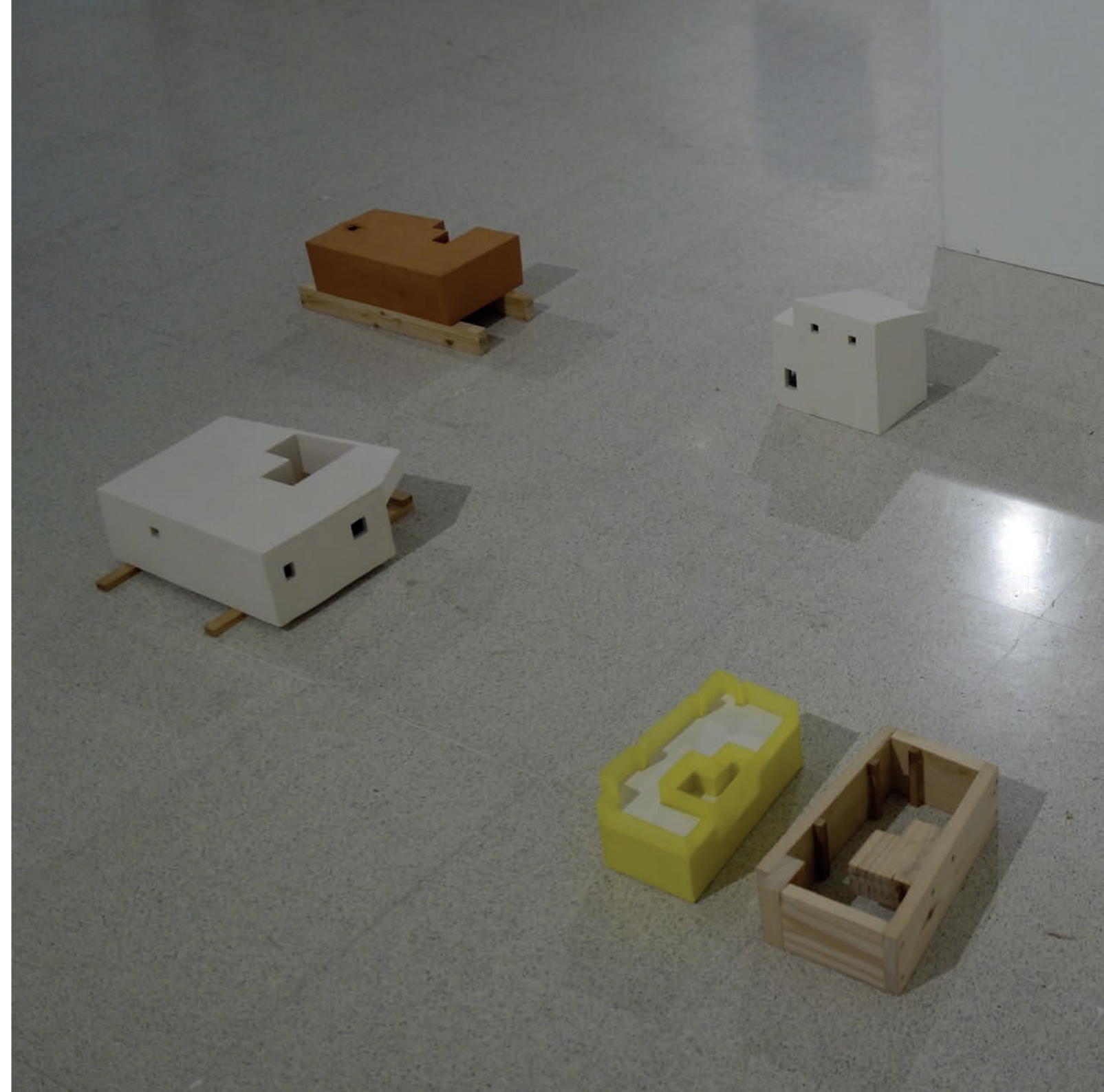
Cerámica. Barro blanco crudo. 18 x 18 x 18cm.

Séquia (2021)

Escayola y jabón de brea. 15 x 22 x 23cm.

Los pasillos, las esquinas, sus paredes... son elementos que construyen y organizan el interior de nuestras casas. Por sí mismos, no solemos fijar nuestro interés en ellos ya que aparte de ser elementos estructurales y funcionales, lo que nos importa es lo que colocamos sobre estos o las estancias hacia donde nos conducen. Podríamos pensar que son insustanciales, coexisten con nuestras vidas, pero en silencio. No obstante, a veces nos hemos parado a mirarlos, también en silencio, e incluso llegamos a guardarlos en nuestra memoria. ¿Acaso son importantes? ¿Cómo recordamos aquellos lugares? ¿Cuál era el color de aquel pasillo? Este trabajo se centra en hacer tangible el recuerdo de aquellos fragmentos espaciales encontrados en el interior de la casa. Así como indaga de un modo práctico en el modo de hacer visibles todos estos recuerdos: sus materiales, sus formas, su dimensión, etc.

Actualmente es alumna predoctoral en el Departamento de Escultura de la Universitat Politècnica de València, en el programa Arte e Investigación. Respecto a su formación, en 2018 se gradúa en BB.AA. por la UPV, y seguidamente realiza en la misma universidad un máster oficial en Producción Artística, el cual finaliza en 2020. En 2023 concluye un GS como técnico en imprenta industrial. Ha participado en diversas exposiciones colectivas, entre las colectivas más recientes: I Congrés Estètiques de la cultura valenciana, Facultat de BB.AA. UPV, 2022; PAMPAM20!, Reales Atarazanas del Grao, Valencia, 2021; Trienal Internacional de la acuarela en Santa Marta, Museo de Arte Bolivariano, 2021; Panchina Rossa, en el Ex Monastero di San Benedetto e Santa Chiara en Catania, Sicilia, 2019.





ISBN

978-84-09-45368-9

Comisariado artístico

Silvia Martí Marí
Rut Martín Hernández
Rocío Garriga

Textos

Silvia Martí Marí
Rut Martín Hernández
Rocío Garriga
Manuel Padín Hernández
Tyffany Garzo Camón

Fotografía

Silvia Martí Marí

Diseño

Rut Martín Hernández
Tisure / tisure.studio

Imagen portada

A partir de la obra de María Sánchez

Maquetación

Tisure / tisure.studio

Impresión

La Imprenta CG, 2023



Financiado por el grupo de investigación "Estética y Filosofía de la Imagen" (H22-17D)



Diego Arribas
Pilar del Puerto Hernández
Silvia Martí Marí
Carmen Marcos Martínez
Ana Monzó
José Prieto & Vega Ruíz
María Sánchez
Bia Silva Dos Santos
Con los textos de
Manuel Padín Fernández
Tyffany Garzo Camón

